


VETUS & TESTAMENTUM
NOVUM
DEI·SUB·NUMINE·VIGET
PRINCETON
UNIVERSITY
LIBRARY

PROLEGOMENA

ZUR

GESCHICHTE DES THEATERS

IM ALTERTHUM

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE ENTWICKELUNG
DES DRAMAS, DER BÜHNE, DES THEATERS

VON

ERICH BETHE

A. O. PROFESSOR DER KLASSISCHEN PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT ZU ROSTOCK

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1896

WILHELM DÖRPFELD

ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF

ZUGEEIGNET

„Aufgabe des Forschers ist es, in der jeweiligen Entwickelung der einzelnen Zeitabschnitte die sicheren Punkte zu fixiren und sich zu hüten, die verschiedenen Epochen durch Aufstellung von allgemeinen Gesetzen auszugleichen und zu verwischen.“

Denifle: Universitäten
des Mittelalters I S. 131

Vorrede

„Für ein schlechtes Bild giebt's keine Entschuldigung.“ Das habe ich von einem Maler gelernt, der den Satz unbarmherzig auf seine eigenen Werke anwendet. Beschämt habe ich mir stille gesagt: für ein wissenschaftliches Buch noch viel weniger. Ich will desshalb nicht das Recht der Vorrede missbrauchen, um durch Darstellung der Entstehungsgeschichte dieser Arbeit den Leser gegen ihre Mängel milde zu stimmen.

Aber zu danken habe ich Vielen, dafür ist dies die rechte Stelle. Vor allen meinem Kollegen G. Körte. Ein ebenso energischer Gegner der neuen von W. Dörpfeld und U. v. Wilamowitz aufgestellten Theorie, wie ich ihr eifriger Freund, erregte er durch seine Einwendungen, die ich nicht zu widerlegen vermochte, meinen Forschungstrieb derartig, dass ich von den Problemen nicht eher loskam, als bis ich mir klare und sicher begründete Urtheile und Anschauungen gebildet hatte. Eine grosse Genugthuung war es mir, dass meine Resultate, die nun freilich von seinen früheren Anschauungen ebenso sehr wie von den meinen

und aller Andern abweichen, seine Zustimmung fanden und auch die meines zweiten Collegen H. v. Arnim. Beide haben meine Arbeit mit freundschaftlichem Interesse in ihren einzelnen Stadien verfolgt und ihr durch Widerspruch und Rath mannigfach genützt. Auch dem unerfreulichen Correcturlesen haben sich Beide liebenswürdig unterzogen. Schliesslich hat G. Körte noch einen werthvollen Beitrag hinzugefügt. O. Puchstein hat mich durch Mittheilung seiner Gedanken über die Einrichtung der römischen und hellenistischen Bühne verpflichtet, H. Winnefeld gab mir Aufschluss über die unteritalische Keramik. Meinem verehrten Freunde G. Loeschcke verdanke ich neben einigen Einzelheiten tiefe historische Anregungen, die sich nicht specialisiren lassen, die er vielleicht auch selbst hier gar nicht wiederfinden wird, die ich aber in mir wirkend dankbar empfinde.

Mein Buch ist erfüllt von Polemik gegen W. Dörpfeld und U. v. Wilamowitz. Trotzdem, nein desshalb bringe ich es ihnen dar, das beste Ehrengeschenk, das ich zu geben habe. Denn sie haben die Fundamente gelegt, auf denen ich baue, ihnen verdanke ich's, dass ich gegen sie auftreten kann. Aber so fest ich von der Richtigkeit der vorgetragenen Gedanken überzeugt bin und so sehr ich hoffe, Viele für sie zu gewinnen, so sehe ich doch voraus, dass die verehrten Männer, denen ich dies Werkchen widme, meine Ausführungen schwerlich ohne Widerspruch lassen werden. Doch

mag sich auch diese oder jene meiner Behauptungen als unrichtig erweisen, verloren ist keine Arbeit, soweit sie ehrliche Arbeit ist; und schön ist ein wissenschaftlicher Streit, wenn die Kämpfer rein und selbstlos nach der Wahrheit streben. So scharf sie sich auch gegenüber stehen, geeint sind sie doch durch den Eros. Durch ihn fühle ich mich diesen beiden Gelehrten verbunden, und meinem Lehrer werde ich es stets danken, ob ich mit ihm oder wider ihn kämpfe, dass er mir diesen Eros in die jugendliche Seele gesenkt.

Rostock, 20. März 1896.

E. B.

Inhaltsübersicht

PROLEGOMENA

ZUR

GESCHICHTE DES THEATERS

IM ALTERTHUM

Einleitung

Die Theaterfrage ist wieder seit Dörpfelds Ausgrabungen 1886 im Dionysostheater zu Athen, ein heiss umstrittenes Problem der Alterthumswissenschaft. Ueber mehr als ein halbes Jahrtausend erstreckt sich ihr Material. Und es ist reich. Dutzende von Tragödien und Komödien in beiden Sprachen liegen uns vor, Dutzende von Theaterruinen, zum Theil überraschend gut erhalten, Dutzende von Bildwerken geben die Anschauung, erläuternde Schriften von Gelehrten und Architekten des Alterthums sind erhalten. Aber ein böses Schicksal hat über dieser mannigfaltigen stattlichen Ueberlieferung gewaltet. Aus den Zeiten, deren Dramen wir lesen, haben wir keine Monumente, und wo wir diese besitzen, fehlen jene. Diese unglückliche Vertheilung des Materials ist verhängnissvoll für seine Bearbeitung in einer Zeit, wo sich die Archäologie in stolzer Unabhängigkeit von der Philologie entwickelt. Die unberechtigte und ungesunde Trennung dieser beiden Disciplinen der einigen Alterthumswissenschaft trägt nicht zum wenigsten die Schuld an den geringen positiven Ergebnissen des Streites. Es giebt immer noch Philologen, deren Augen

nur Buchstaben wahrnehmen zu können scheinen, und Archäologen, die keinen griechischen oder lateinischen Text verstehen, sind heute nicht mehr selten. Wie ist unter solchen Verhältnissen eine allgemeine Verständigung möglich über eine Frage, deren Stoff so getheilt ist, dass die eine Hälfte nur von Lesenden, die andere nur von Sehenden bearbeitet und verstanden werden kann?

Der Kampf hat sich bisher eigentlich nur um die Frage gedreht: wie sind die Dramen des fünften Jahrhunderts dargestellt worden? Mit Recht und mit Unrecht. Denn es haben sich während dieses Zeitraumes Tragödie und Komödie in Athen entwickelt, wir besitzen von ihnen eine glänzende Reihe, sie sind vorbildlich für die späteren geworden, und Stücke des Euripides wenigstens sind durch das ganze Alterthum hindurch aufgeführt. Aber so wichtig auch die Lösung dieser Aufgabe ist, das Ziel der Untersuchungen über das antike Theater darf sie nicht sein. Die Aufgabe ist eine viel umfassendere. Die dramatische Produktion der Alten ist nicht mit dem Plutos des Aristophanes zu Ende, und die Entwickelung ist weder in Tragödie noch Komödie auf dem damals erreichten Punkte stehen geblieben. Die „neue Komödie“ ist von der „alten“ völlig verschieden, verwendet sie doch sogar nicht mehr dieselben Elemente, da sie des Chors entbehrt; Phlyaken und Atellanen sind wieder etwas anderes. Nicht einmal auf die scenischen Spiele kann die Untersuchung

beschränkt werden, denn sie bilden nur einen Theil der Darstellungen im Theater. Auch für die lyrischen Chöre, für die Musikvirtuosen, Rhapsoden, Declamatoren u. s. w. war es bestimmt. Die Geschichte des ganzen antiken Dramas und der gesammten theatralischen Aufführungen überhaupt muss in ihrem vollen Umfange erfasst und überblickt werden, wenn man das Theater des Alterthums in seiner Anlage begreifen und in seiner Entwickelung verstehen will.

In dieser Weite muss die Aufgabe gestellt werden, soll sie ihrer Lösung näher gebracht werden. Denn nur in diesem Umfange entspricht sie den vielfachen Zwecken des Theaters und dem über viele Jahrhunderte ausgedehnten Untersuchungsmaterial. Die eigenthümlich unglückliche Vertheilung desselben auf litterarische Ueberlieferung aus den einen, monumentale aus den andern Perioden erschwert sie zugleich und fordert sie gebieterisch. Wir müssen versuchen, einerseits für die überlieferten Dramen den nothwendigen Schauplatz zu reconstruiren, andrerseits eine Vorstellung zu gewinnen, welche Art von Dramen, was für musikalische und andere Aufführungen in den erhaltenen Theatern vorgeführt worden sind. Es ergiebt sich von selbst die Nothwendigkeit, diese Untersuchungen für jede Periode allein zu führen. Niemand wird läugnen, dass dies die einzige wissenschaftliche, allein richtige Methode ist. Für jeden Zeitabschnitt müssen die Thatsachen einzeln festgestellt werden nur auf Grund zeitgenössischer

Zeugnisse, und zwar mit Ausscheidung alles Unsicheren und aller von vorgefasster Meinung beeinflussten Combinationen, aber doch unter dem energischen Hochdruck philologischer Interpretation, die den letzten Tropfen auch aus scheinbar nicht ergiebigem Material herauspresst. Ueber die Periodentheilung kann im Grossen und Ganzen kein Zweifel sein. Vor der klassischen Zeit des Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes liegt die der ersten Entwickelung; die hellenistische steht jener in aller und jeder Hinsicht gegenüber; die römische pflanzt die griechische Cultur fort, nicht ohne sie umzubilden.

So ist der Weg der Forschung klar vorgezeichnet. Wenn überhaupt, so muss sie auf ihm zu Resultaten führen. Sie werden zunächst vereinzelt dastehen, weil sie nur je für eine einzelne Periode Geltung haben können, und sie werden sich von einander unterscheiden, weil die gesammte Cultur in jeder eine andere ist. Des Thespis Bocksgesang ist grundverschieden von einer Tragödie des Sophokles, und wenn Menanders Lustspiel ein ander Ding ist als die Komödie des Aristophanes, ist es da nicht wahrscheinlich, dass auch die Tragödien seiner Zeitgenossen den klassischen nicht mehr ganz ähnlich waren? Und wer sagt uns denn, dass damals ein euripideisches Stück ebenso aufgeführt wurde, wie es vom Dichter selbst dargestellt worden war? Dass das römische Theater ein anderes war als das griechische, hat noch Niemand bezweifelt. Reihen wir

aber die einzelnen Resultate in chronologischer Folge an einander, so werden sie die Entwickelung des antiken Theaters darstellen, wie die verschiedenen Phasen des Eies das Werden des neuen Wesens. Nur strenge Sonderung kann in jeder historischen Frage zum Ziele führen. Auch hier, wie so oft in unserer Wissenschaft, kommt es weniger darauf an, Gewebe zu knüpfen, als zu lösen. Sind die Fäden erst aus ihrer unnatürlichen Verbindung befreit, dann schiessen die zusammengehörigen von selbst zu einander.

Nichts ist unwissenschaftlicher, als die gerade von den Philologen häufig angewandte Methode, grossen Zeiträumen eine und dieselbe Anschauung, Sitte, Einrichtung aufzuzwängen. Nur der Wechsel ist stät, auch der Verfall ist Entwickelung. In der Theaterfrage hat dieser Mangel an historischer Auffassung viel Verwirrung angerichtet und hört auch heute nicht auf, immer neu zu wirken.

Wie Wieseler verwenden noch A. Müller[1]) und O. Navarre, der neueste Verfasser eines Handbuches über das antike Bühnenwesen[2]), Zeugnisse der Kaiserzeit für die Einrichtungen des Aischylos, und Haigh

---

[1]) Obgleich er (griech. Bühnenalterthüm. S. 108) anerkennt, dass wir „für die klassische Zeit wesentlich auf die erhaltenen Dramen angewiesen sind", benutzt er doch dauernd spätere Notizen. Vgl. Reisch Zeitschrift f. österr. Gymn. 1887.

[2]) Dionysos, étude sur l'organisation matérielle du théatre Athénien. Paris 1895.

argumentirt[3]), weil Pollux und Vitruv für die Schauspieler eine hohe Bühne, für den Chor die Orchestra bestimmen, der grosse Höhenunterschied aber den doch nothwendigen Verkehr zwischen beiden unmöglich macht, und nun die Phlyakenvasen wirklich niedrigere Bühnen mit Treppe darstellen, so ist eben dieses niedere Podium die Bühne des fünften Jahrhunderts gewesen. Gegen solche Ausführungen, in denen Jeder nicht nur Fleiss und Gelehrsamkeit, auch richtige Beobachtungen anerkennen wird, muss wieder und wieder betont werden, dass die Beschreibungen des Vitruv, wie die Ruinen und Bildwerke nur je für ihre Zeit beweisen, dass die Notizen des Pollux und der Scholiasten über Aufführungen der klassischen Dramen für uns so wenig verbindlich sind, wie die modernen. Ebenso falsch ist es, wenn man Schlüsse aus Aristoteles auch für die Tragödie des Sophokles gelten lässt oder eine für die späteren Stücke des Euripides gesicherte Bühneneinrichtung ohne weiteres auf Aischylos überträgt.

Die oben genannten Männer gehören der grossen Partei an, die die alte Theorie mit kleinen Variationen verficht: die Schauspieler haben auf hoher Bühne gespielt, der Chor tiefer gestanden zur Zeit des Aischylos ebenso wie in allen folgenden Jahr-

---

3) Haigh, the Attic Theatre, Oxford 1889, S. 158. Ihm schliesst sich Navarre an trotz Dörpfeld Berl. philolog. Wochenschrift 1890 Sp. 461 ff.

hunderten, so lange es eine griechische Bühne gab. Ihr ist Dörpfeld mit der Behauptung entgegengetreten, Chor und Schauspieler hätten vom Anfange des fünften Jahrhunderts bis zur Einführung der römischen Bühne beide auf demselben Niveau agirt; das in hellenistischen Theatern erhaltene Proskenion sei nicht, wie Jene behaupten, die Vorderwand der hohen Bühne, sondern die Decoration selbst, nicht auf ihr, sondern vor ihr in der Orchestra sei gespielt worden. Dieser neuen Theorie kann so wenig wie der alten der Vorwurf erspart werden, dass sie gegen das soeben entwickelte Grundgesetz historischer Forschung verstosse. Beide messen Dramen des fünften Jahrhunderts an Theatereinrichtungen, die zugestandener Maassen erst aus dem dritten Jahrhundert stammen und früher nicht nachweisbar sind. Der einzige Unterschied ist der: die alte Theorie geht von der hellenistischen Bühne aus und zwängt die attischen Dramen hinein, die neue baut sich auf diesen auf und verlangt vom hellenistischen Theater, dass es den aus ihnen hypothetisch erschlossenen Verhältnissen entspreche. Ich weise die eine wie die andere von vorn herein zurück und meine, Jeder müsse so urtheilen, weil beide auf der gänzlich unbewiesenen, an sich höchst unwahrscheinlichen Voraussetzung bauen, dass ein Stück im fünften Jahrhundert ebenso aufgeführt worden sei als im dritten. Wer würde nicht lächeln bei der Behauptung, Göthes Inscenirung des Hamlet sei identisch gewesen mit der Shakespeares selbst? Hypothesen

Punkt für Punkt zu bekämpfen, ist zwecklos, wenn man ihre Grundlage als irrthümlich erkannt hat. Und in diesem Falle wird es keinem Unparteiischen entgehen, dass die Gegner selbst einander widerlegen.

Die Stellung der Aufgabe in ihrem vollen Umfange und der methodische Grundsatz, ihre Bearbeitung in Einzeluntersuchungen über jede Periode zu zerspalten, bewahrt vor solchen Trugschlüssen. Das Theater der klassischen Zeit hat in ihr nicht mehr Berechtigung, als die übrigen Perioden, und das Drama nicht mehr, als die andern theatralischen Aufführungen. Freilich nur theoretisch, denn praktisch wird naturgemäss stets das Drama des fünften Jahrhunderts zumal von einem Philologen das Hauptinteresse und die grösste Arbeit fordern, also auch den breitesten Raum einnehmen. Denn nur von ihm besitzen wir eine fortlaufende Reihe von Stücken, während wir, abgesehen von der römischen Komödie und den Tragödien des Seneca, aus allen andern Perioden und fast von allen übrigen im Theater gebotenen Kunstleistungen nur Nachrichten oder Fragmente, aber kein einziges ganz erhaltenes Originalwerk mehr haben. Dazu kommt, dass auf die Frage, wie sind die uns vorliegenden Dramen des fünften Jahrhunderts aufgeführt worden, eine umfassende, befriedigende Antwort bisher noch nicht gegeben ist. Moritz Haupt zuerst hat für Aristophanes den richtigen Weg gewiesen, für die Tragödie U. von Wilamowitz, der gleichzeitig den fruchtbaren Gedanken aussprach und

anwandte, dass sich die Bühne zugleich mit dem oder vielmehr durch das Drama entwickle. Wilhelm Christ ist diesen Weg selbst sehr behutsam gewandelt und hat besonders seine Schüler Weissmann und Bodensteiner angehalten, auf ihm vorzugehen, und diese haben, wenn sie auch Vieles durch Uebernahme alter, unberechtigter Anschauungen verwirrten, Anerkennenswertes geleistet. Vor allen aber verdankt dies Problem seine grösste Förderung Wilhelm Dörpfeld. Denn seine bewunderungswürdige Beobachtung und genaueste Kenntniss antiker Bauweise hat auch hier erst freies Feld geschaffen. Er hat uns durch seine Ausgrabungen 1886 gelehrt, dass bis tief in's vierte Jahrhundert hinein ein steinernes Bühnengebäude im Dionysosbezirk am Südfuss der Akropolis nicht bestanden hat, dass die einzige dauernde Einrichtung dieses Theaters auch zur Zeit der grossen Dramatiker nur eine kreisrunde Orchestra gewesen ist. Es ist überhaupt kein Bühnengebäude des fünften Jahrhunderts erhalten, genau erkennbar wenigstens auch keines des vierten. Denn selbst im Theater bei Epidauros reicht die erhaltene Form der Skene nicht in diese Zeit hinauf. Kein Bildwerk stellt eine dramatische Aufführung des fünften Jahrhunderts dar, da, wie nun endgültig feststeht, die unteritalischen Phlyakenvasen des dritten Jahrhunderts zur attischen Komödie gar keine Beziehung haben [4]).

[4]) A. Körte, archäol. Jahrb. VIII 1893. S. 61 ff.

Vitruvs Anweisungen und was sich sonst von gelegentlichen Andeutungen über die Bühne findet, hat keine Verbindlichkeit für die klassische Zeit, und die auf diese ausdrücklich bezogenen Notizen in der gelehrten Ueberlieferung des Alterthums sind kein zuverlässiges Material, sondern entweder einfach Uebertragungen späterer Theaterverhältnisse auf die alten Stücke oder Schlüsse, wie wir zu machen dieselbe Berechtigung haben.

So ist der Bauplatz frei. Wir wissen absolut nichts über die Art und Weise, wie die uns erhaltenen griechischen Dramen zum ersten Mal aufgeführt worden sind, nichts darüber, wie sie später inscenirt wurden. Die Erkenntniss des Nichtwissens kann auch hier allein zur Erkenntniss führen. Die Möglichkeit bieten die Texte der attischen Tragödien und Komödien, aber nur sie allein und ausschliesslich. Jetzt hat sich allmählig diese schon früher aufgestellte Behauptung in etwas weiteren Kreisen zur Anerkennung durchgerungen [5]. Nur die, welche diese Einsicht ganz in sich aufgenommen haben, können an diesem Problem

[5]) Zu meiner Ueberraschung hat Dörpfeld in der Berl. philolog. Wochenschrift 1895 Sp. 67 und 145 geäussert, es sei nicht möglich, „aus dem Wortlaut der Dramen die Form und Einrichtung des alten Theatergebäudes im Einzelnen zu bestimmen“. Denn „dieselben Stücke seien im Alterthum und in der Gegenwart in ganz verschieden gestalteten Theatern aufgeführt“ — gewiss, man hat sie eben der vorhandenen Bühne angepasst, aber oft genug hat der Regisseur stark eingegriffen, z. B. die ganzen Chöre gestrichen (Dio Chr. or. 19 (69) II

erfolgreich mitarbeiten. Das Fundament der Dramen für die Reconstruction des gleichzeitigen Schauplatzes ist unerschütterlich fest. Leider haben die Schlüsse, die allein diese liefern können, keinen Anspruch auf dasselbe Prädicat. Aber wahrlich, es stände schlimm um die philologische Wissenschaft, wenn sich nicht durch eindringende Interpretation und scharfe Beobachtung auch hier Resultate erzielen liessen, die nur desshalb nicht als ganz sicher gelten dürfen, weil sie nicht ausdrücklich überliefert sind.

---

p. 258 v. Arnim). Doch auch ohnedies ist die Aufführung z. B. auf modernen Bühnen leicht zu bewerkstelligen, weil die Stellen, aus denen wir auf die Form ihres ursprünglichen Schauplatzes schliessen, naturgemäss selten sind und nicht auf der Oberfläche liegen, so dass sie auch auf anders gestalteten Theatern gar keinen Anstoss erregen können. — Dörpfelds anderer Einwand, „dass die Archäologen bisher aus den Stücken ganz verschiedenartige Theatereinrichtungen abgeleitet haben“, kann doch unmöglich den methodischen Grundsatz discreditiren, nur zeitgenössische Zeugnisse als sicheres Untersuchungsmaterial anzuerkennen. Zudem ist die Verschiedenheit dieser Resultate gerade dadurch entstanden, dass fast alle Forscher diesen Grundsatz entweder gar nicht, oder nicht mit genügender Strenge befolgt haben, sondern immer wieder bewusst oder unbewusst Vorstellungen in die Untersuchung hineinbrachten, die aus späten Monumenten und Angaben abgeleitet sind. Doch es stehen wirklich die Resultate der Dramenanalysen nicht ganz im Einklang — aber haben denn die Menschen nicht recht lange aus der Beobachtung der Bewegungen der Gestirne verschiedene Folgerungen gezogen, und giebt es überhaupt eine wissenschaftliche Frage, die ohne Streit gelöst wäre?

Man darf es als eine a priori zu gewinnende, durch jede Untersuchung voll bestätigte Einsicht vorweg aussprechen, dass das Drama und die Einrichtungen für seine Darstellung gleichzeitig entstehen und sich entfalten, dass sie einander bedingen, sich gegenseitig beeinflussen, einander fördernd und hemmend sich entwickeln. Der dramatische Dichter schuf nicht frei. Er musste rechnen mit dem Chor, einer gewissen ihm zur Verfügung stehenden Zahl von Schauspielern, vor allem aber mit den vorhandenen Darstellungsmitteln. Er konnte nicht seinen Helden aus der Thür des Palastes treten lassen, wenn weder Haus noch Thür auf dem Schauplatz existirte, konnte nicht einmal auf den Gedanken kommen, Götter und Menschen durch die Luft schweben zu lassen, wenn er nicht wusste, dass eine Flugmaschine dort bereit stehe. Wohl aber giebt ihm der Stoff und die Sehnsucht, seine Poesie freier bewegen zu können oder auch Aufsehen zu erregen, solche Wünsche ein; allmählig dringen sie durch und werden verwirklicht. Aber solche Fortschritte übten dann auch wieder nachtheiligen Zwang aus. Sobald ein decorirtes Haus an der Orchestra stand, konnte es nicht mehr ignorirt oder für Fels oder Altar ausgegeben werden. Das Drama schafft sich mit seinen Bedürfnissen einen Schauplatz, aber rückwirkend modelt dieser das Drama nach seinen Verhältnissen, zwingt es in seine Grenzen. Desshalb ist die Forderung berechtigt, dass aus jedem der erhaltenen Stücke des Aischy-

los, Sophokles, Euripides, Aristophanes ein bestimmtes Stadium der Bühnenentwickelung, der Zustand des Schauplatzes, für den es gedichtet ist, erschlossen werden muss. Aischylos, der Schöpfer der Tragödie, hat in den Hiketiden, Persern, Sieben noch nicht das decorirte Haus benutzt, noch nicht einmal eine Thür. In den letzten 25 Jahren des fünften Jahrhunderts giebt es ausser kunstvoll ausgeführten, sogar nach berühmten Bauten, wie dem delphischen Tempel copirten Façadengemälden, auch Fels- und Wald-Decorationen, Götter erscheinen hoch oben in der Luft, Personen schweben auf und nieder. Die Ausbildung der Bühne und ihrer Technik muss also wie alle Cultur in diesem glücklichen Zeitalter von dem Persereinfall bis in den peloponnesischen Krieg gewaltige Fortschritte gemacht haben. Hier am wenigsten giebt es einen Stillstand. Um sie zu beobachten, zu fassen, zu begreifen, müssen wir die einzigen Zeugen dieser Entwickelung, die Dramen auf's Schärfste prüfen. Ueberall wird sich ein Streben vorwärts zeigen. Zunächst kommt es darauf an, die grossen Epochen der Entwickelung aufzuweisen. Das ist nur durch Vergleichung der jüngeren mit den älteren Stücke möglich. Ich habe desshalb einzelne Bühneneinrichtungen, Ekkyklema, Göttererscheinungen, Flugmaschine durch alle Dramen verfolgt, um aus ihrem Vorkommen und Fehlen die Zeit ihrer Einführung, aus der Verschiedenheit ihrer Anwendung ihre Geschichte zu erkennen. Nothwendig müssen die Dramen,

nach solchen Gesichtspunkten gruppirt, ein chronologisch fassbares und verständliches Werden der scenischen Vorrichtungen ergeben. Abgesondert werden konnte die älteste uns durch die Hiketiden, Perser, Sieben veranschaulichte Periode der Tragödie, weil sie durch den Mangel eines mit Thüren sich öffnenden Hauses von allen späteren scharf unterschieden wird. Auch musste gegen die modernen Hypothesen über ihre Darstellungsmittel Stellung genommen werden. Die viel umstrittene Frage über den Standort von Chor und Schauspieler ist ihrer centralen Stellung wegen besonders behandelt; doch habe ich sie, dem Grundsatz historischer Forschung gehorsam, für jede Periode besonders geprüft. Aus praktischen Gründen ist sie an zwei verschiedenen Stellen besprochen und zwar zunächst für die ältere Zeit etwa bis in den Anfang des peloponnesischen Krieges, dann für die letzten Jahrzehnte, weil sich damals eine Umwälzung des Bühnenwesens vollzogen hat. Vorangeschickt sind Hypothesen über die Entstehung der beiden attischen Dramengattungen, die, wenn sie auch nicht gerade nothwendig für die folgenden Ausführungen sind, sich hoffentlich doch nicht als ganz unnütz erweisen werden.

I. Tragödie und Komödie

Nach der Ansicht des Aristoteles haben sich Tragödie und Komödie aus der chorischen Poesie entwickelt, diese aus den Chören, die das Phalloslied sangen, jene aus dem Dithyrambos[1]. Demnach ist der Platz, auf dem die Chöre ihre Lieder tanzend vortrugen, die Orchestra, im Sinne des Aristoteles als die Wiege beider dramatischen Dichtungsgattungen zu betrachten. Die Resultate der Ausgrabungen Dörpfelds 1886 im heiligen Bezirk des Dionysos Eleuthereus am Südfuss der Akropolis bestätigen dies, wie es scheint; war doch der grosse kreisrunde Tanzplatz so sehr der Kern- und Mittelpunkt des ganzen Theaters, dass es bis tief in's vierte Jahrhundert hinein ausser ihm keine andere dauernde Zurüstung, auch nicht für dramatische Aufführungen hier gab.

Sehr viel stärkere Beweise geben die Tragödien selbst. Die ältesten, die sich erhalten haben, des

[1]) Aristoteles Poet. 1449a. 10 *καὶ ἡ μὲν (τραγῳδία) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ (κωμῳδία) ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά* . . .

Aischylos Schutzflehende und Perser bestehen fast zur Hälfte aus Chorgesängen, in den jüngeren schrumpfen die Partien des Chors mehr und mehr zusammen, während der Dialog sich immer breiter ausdehnt. Bedenkt man, dass vor den Hiketiden eine Entwickelung von mehr als fünfzig Jahren liegt, dass erst Aischylos nach dem Zeugniss des Aristoteles den Chor aus der Hauptrolle durch Einführung des zweiten Schauspielers verdrängt hat[2]), so möchte man kaum noch zweifeln, seine Ansicht über die Entstehung der Tragödie für die richtige zu halten. Bei der Komödie ist die Prüfung viel schwieriger, weil wir von ihr erst vom Jahre 425 an eine anschauliche Vorstellung haben. Freilich beobachten wir auch bei ihr, dass der Chor im Laufe der Jahre immer mehr beschränkt wird. Aber der komische Chor nimmt eine ganz andere Stellung ein, als der tragische. Er singt eine oder zwei Parabasen, die ganz und gar aus dem Zusammenhange des Stückes herausfallen, die Handlung unterbrechen. Und gerade die Parabase ist die hauptsächlichste Leistung des komischen Chors, seine sonstigen Gesänge sind unbedeutend und nebensächlich, und wir sehen deutlich, dass das Hineinziehen des Chors als eines wirkenden Gliedes in den Stoff eine besondere Kunst des Dichters ist. Noch Niemand hat bezweifelt und kann be-

---

[2]) Aristoteles Poet. 1449a. 16 *Αἰσχύλοσ . . . τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν.*

zweifeln, dass die Parabase mit ihrem heiligen Liede und der Nachrede der älteste Bestandtheil der attischen Komödie ist. Ihr Wesen widerspricht vollkommen der komischen Handlung. Ganz anders der tragische Chor. Gerade in den ältesten Stücken stehen seine grossen zahlreichen Lieder im engsten Zusammenhange zur dargestellten Geschichte. Man kann sich desshalb leicht eine Tragödie vorstellen, deren Gesänge nur durch die Reden eines einzigen Sprechers unterbrochen werden. Eine analoge Komödie ist durchaus undenkbar, weil ihre Chorlieder, die Parabasen mit dem, was der Schauspieler sagte, nichts gemein haben können. Hier liegt eine Schwierigkeit, die uns verhindert, die aristotelische Theorie der Entstehung der Komödie ohne weiteres anzunehmen.

Doch eine andere Erwägung zwingt uns zu dem Geständniss, dass Aristoteles wenigstens in gewissem Sinne Recht behält. Freilich beseitigt sie nicht jene Bedenken, die in ihrer ganzen Stärke bestehen bleiben. Die Form des tragischen Agons an den grossen Dionysien ist natürlich bei seiner Stiftung, also wohl im Jahre 534 geschaffen[3]). Die Komödie ist erst spät officiell in das Festprogramm aufgenommen[4]), erst am Ende der sechziger Jahre des fünften Jahrhun-

[3]) Marmor Parium 43. Vgl. v. Wilamowitz Herakles I 186.

[4]) Aristoteles Poët. 1449b 2 *χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν.*

derts[5]), und zwar unter denselben Bedingungen wie die Tragödie. Der Archon stellte den Chor aus allen Athenern und bestimmte jedem einen Choregen, einen Dichter und eine gewisse Zahl von Schauspielern. Aber nicht diese, weder die Dichter, noch die Choregen, noch die Schauspieler waren im Agon die Kämpfer und Träger des Siegespreises, sondern die Chöre, sie allein[6]). Diese Einrichtung ist nur verständlich, wenn die Chöre in der Tragödie und Komödie der ursprüngliche und wichtigste Bestandtheil waren. Durch dies urkundliche Zeugniss ist des Aristoteles Hypothese sicher gestellt, wenigstens insofern, als auch die Athener in beiden Dichtungsgattungen den Chor als Hauptsache betrachtet haben.

Aber nun ist eine sehr merkwürdige Beobachtung zu machen, die schliesslich zur Vermuthung eines grundverschiedenen Ursprunges von Tragödie und Komödie führt. Zwar bleiben die tragischen und komischen Chöre an den grossen Dionysien officiell die Kämpfer und Sieger, obwohl Choreg und Dichter sich das Verdienst und den Sieg zuschreiben, lange Zeit hindurch, sicher bis in die zwanziger Jahre des vierten Jahrhunderts, wie die grosse Didaskalieninschrift von der

---

[5]) CIA II 971, dazu Köhlers Bemerkung und die von ihm angegebene Litteratur, vgl. v. Wilamowitz Hermes 21, 597.

[6]) Das habe ich bewiesen im Index Scholarum von Rostock für S. S. 1894 de scaenicorum certaminum victoribus.

Akropolis beweist[7]), trotz ihrer damaligen gänzlichen Bedeutungslosigkeit. Jedoch tritt um 452 noch ein zweiter Wettkampf neben den ursprünglichen: gleichzeitig mit den Chören ringen auch die Protagonisten der Tragödien um einen Preis[8]). Seit jenem Jahre wird regelmässig hinter dem gekrönten Chor, der durch seinen Choregen und Dichter bezeichnet ist, ein Schauspieler mit seinem Namen als Sieger notirt. Also bald nach dem Tode des Aischylos, als Sophokles und Euripides die Bühne wenn nicht erfüllten, so doch durch ihr Genie beherrschten, wird ein doppelter Wettkampf bei den tragischen Aufführungen gekämpft: Chor und Schauspieler streiten je um einen Preis. Das ist eine bedeutungsvolle Thatsache. Der attische Staat hat um 452 in der Tragödie zwei gleichberechtigte Theile anerkannt: Chor und Schauspieler; jedem gewährt er einen Kampf, jedem einen Preis. Sonderbarer Weise aber blieb der Komödie diese Anerkennung versagt und nicht bloss damals, als sie erst eben begann, sich zu einem Kunstwerk zu gestalten, sondern noch in den Didaskalien der grossen Dionysien von 422, ja sogar noch von 347 und 329[9]) wird nur der komische Chor mit Choregen und Dichter genannt,

[7]) CIA II 971 dazu Suplement CIA IV S. 218 f.

[8]) CIA II 971 frg. f in C7A IV S. 218 mit den Erläuterungen von H. Lipsius. Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1887. Bd. 39, S. 278.

[9]) CIA IV Suppl. zu II 971 frg. g und h.

niemals ein Schauspieler[10]. Erst im zweiten Jahrhundert boten, wie es scheint, die grossen Dionysien auch den komischen Schauspielern einen Agon[11]. Es ist das um so auffallender, als doch wahrlich in den Stücken des Aristophanes und nun gar in der „mittleren Komödie“ die Schauspieler eine so wichtige Rolle, wie in jeder euripideischen Tragödie spielen und der Chor allmählig ganz verkümmert, ja auch hin und wieder überhaupt nicht vom Staate gestellt wurde. Dazu kommt, dass nach dem Wesen der Parabase zu urtheilen, die Leistungen des komischen Chors niemals sehr viel grössere gewesen sein können, als in den Acharnern, Rittern, Wespen, dass also von Anfang an die Aufgabe der Schauspieler in der Komödie eine wesentlich grössere gewesen sein muss, als in der ältesten Tragödie.

Doch eine beträchtliche Zahl von Komödien ist, wie urkundlich feststeht, nicht an den grossen Dionysien, sondern an den Lenaien, nicht unter der Akropolis, sondern in den Sümpfen[12] gespielt worden, z. B. die

---

[10]) CIA II 971 frg. b von 422; frg. g von 347 und frg. h von 329 in CIA IV S. 219. Z. B. [*κωμῳδῶν* | . . . *ς Κε* . . | *ἐ*[*χορή*] *γει* | *Θεόφιλος ἐδίδ*[*ασκεν* | *τραγῳδῶν* | *Θη*]*ραμένης Κηφισι* | *ἐχορ*]*ήγει* | . . . *λῆς ἐδίδασ*[*κεν* | *ὑπο*]*κριτὴς* | *Ἀθηνόδωροσ* |

[11]) CIA II 975 aus dem Dionysosheiligthum an der Burg, eine Liste der komischen Aufführungen wie CIA II 973 der tragischen, doch wohl auf die gr. Dionysien bezüglich.

[12]) Dörpfeld Athen. Mitth. 1895 XX 368 unterscheidet das Lenaion und *τὸ ἐν Λίμναις Διονύσιον*.

ältesten erhaltenen Acharner, Ritter, Wespen 425, 424, 423. Die älteste litterarisch bezeugte Tragödienaufführung an den Lenaien dagegen ist die des Agathon 416[13]). Und so ganz trat im 5. Jahrhundert die Bedeutung der Lenaien gegen die grossen Dionysien für die Tragödie zurück, dass mit Ausnahme der aulischen Iphigenie keine den Vermerk trägt, an welchem Fest sie dargestellt worden war, im Gegensatz zu den Hypotheseis der Komödien. Genaueres über die Einrichtung der scenischen Agone an den Lenaien lernen wir aus der einzigen sicher auf sie bezüglichen didaskalischen Inschrift CIA 972. Schon Köhler hat wenigstens die rechte Columne, die nur Tragödien der Jahre 419 und 418 enthält, auf dies Fest gedeutet. Denn da diese Urkunde, ebenso angelegt wie der Catalog der tragischen Darstellungen an den grossen Dionysien CIA II 973, offenbar wie dieser eine vollständige Uebersicht über die tragischen Aufführungen bei einer jährlich wiederkehrenden Feier geben will, so sind wir berechtigt, aus ihrem Schweigen zu schliessen. Ganz fehlt in ihr das Satyrspiel und nur je zwei Dichter mit je einer Trilogie sind genannt, auch ihre Protagonisten sind notirt. Zu-

[13]) Athen. V 217[a]: *Ἀγ. ἐπὶ ἄρχοντος Εὐφήμου στεφανοῦται Ληναίοις.* Vgl. über die Lenaien Köhler Athen. Mitth. III 10, 255, v. Wilamowitz Hermes 21. Bergks (Rhein. Mus. 34. 1879. S. 299) Ergänzung, vielmehr Zudichtung zu CIA II 977 frg. s. l. 1 ist mit Recht von Köhler abgelehnt. Die Behauptung, die ältesten Tragödien seien an den Lenaien gespielt, ist gänzlich unbegründet.

dem ist der Sieger des mimischen Wettkampfes namhaft gemacht. Der Agon ist also ebenso eingerichtet, wie der an den grossen Dionysien — denn auch aus CIA II 973 ist ebenso wenig wie aus diesem Catalog ersichtlich, ob officiell die Chöre die Träger des Preises waren oder nicht — aber er ist von geringerem Umfange, weil im fünften Jahrhundert an den Dionysien drei Dichter je mit drei Tragödien und einem Satyrspiel kämpften. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, dass die in Frage stehende Inschrift die Tragödien des anderen mit scenischen Spielen ausgestatteten Festes, der Lenaien, registrirt. Aber auch ihre linke Columne, welche Komödien der Jahre 354 und 353 enthält, kann nur auf die Lenaien bezogen werden. Denn zu jeder der fünf Komödien jedes Jahres ist nicht nur der Dichter und Schauspieler genannt, sondern am Schlusse war auch jedesmal hinzugefügt *ὑποκριτὴς . . . ἐνίκα.* Hier gab es also einen Agon auch für die komischen Schauspieler[14]). Das war jedoch an den grossen Dionysien, wie gesagt, nicht der Fall nach Ausweis der grossen Didaskalienurkunde der Akropolis CIA II 971, deren Fragmente in CIA IV g und h von 347 und 329 wie früher nur einen tragischen Schauspieler als Sieger, nicht aber einen komischen notiren.

---

[14]) Demnach haben die CIA II 977 frg. p. aufgezählten Schauspieler aus der Zeit Philipps und Alexanders die notirten Siege an den Lenaien, nicht an den Dionysien errungen.

Es ergiebt sich also aus den Urkunden die sehr beachtenswerthe Thatsache: beim Dionysos Eleuthereus an der Akropolis wird die Tragödie bevorzugt, die Kömödie zurückgesetzt; beim Dionysos Lenaios in den Sümpfen geniesst diese grössere Rechte als dort, und die Tragödie ist nur in geringerem Umfange zugelassen. Dazu stimmt, was wir sonst wissen. Erst spät, um 460 hat der Archon den Komikern einen Chor an den grossen Dionysien gestellt, also erst siebzig Jahre, nachdem der Staat die Pflege der Tragödie an diesem Feste übernommen hatte. Wenige Jahre später wurde für die tragischen Schauspieler hier ein Wettkampf eingerichtet und ein Preis ausgeworfen, wieder wurden die Komiker zurückgesetzt. Gerade umgekehrt an den Lenaien. Von den acht uns mit Angabe des Festes erhaltenen Komödien des Aristophanes sind fünf im Lenaion gespielt [15]). Von Alters her scheinen die Komiker für die Lenaien eine grössere Neigung als für die Dionysien gehabt zu haben. Mit Wahrscheinlichkeit vermuthet Köhler [16]), die beiden Angaben, Magnes habe elf oder zwei Siege errungen, seien derart zu erklären, dass er elfmal in den Lenaien, zweimal beim Eleuthereus gesiegt habe [17]). Und die grosse

---

[15]) *εἰς Λήναια* Acharner 425, Ritter 424, Wespen 422, Lysistrate 411, Frösche 405. *ἐν ἄστει* Eirene 321, Vögel 414, Thesmophoriazusen 411.

[16]) Zu CIA II 977 frg. i. S. 408.

[17]) Das eine Mal registrirt CIA II 971 frg. a. Sehr auf-

scenische Siegerliste CIA II 977, die von den Künstlern jeder Gattung zwei Listen giebt, nämlich über ihre Siege an den Dionysien und den Lenaien, notirt für den Komiker Kratinos drei Dionysiensiege, sechs lenäische. Dagegen zeigt dieselbe Inschrift für die Tragiker viel grössere Siegeszahlen an den Dionysien. Die 18 Siege, die Sophokles nach Diodor davongetragen hat, sind nach dieser Urkunde an den Dionysien errungen; sind wirklich die 20, die seine Vita, oder gar die 24, die Suidas angiebt, richtig überliefert, so verschwinden doch seine Lenaiensiege gegen die Menge der andern. Ebenso ist's im vierten Jahrhundert. Aphareus hat seine zwei Siege an den Dionysien, Theodektas sieben an diesen, nur einen an den Lenaien erlebt[18]). Und nur zwei Trilogien wurden zur Feier in den Sümpfen zugelassen, das Satyrspiel überhaupt nicht. Auch wird die Vermuthung wohl kaum fehl gehen, dass der lenäische Dionysos schon im fünften Jahrhundert den komischen Schauspielern den Agon bot, der für die Mitte des vierten sicher ist.

Nach alledem darf man sagen, die eigentliche Stätte der attischen Komödie ist das Lenaion in den Sümpfen, wie die Wiege der Tragödie das Temenos des Eleuthereus am Südfusse der Akropolis ist. Hier

---

fallend ist, dass Magnes nicht in der *ἀναγραφὴ τῶν κωμῳδῶν* CIA II 977 frg. d. (gr. Dionysien) erscheint.

[18]) CIA II 977 frg. b, c, dazu Köhler.

wird spät und fast widerwillig die Komödie zugelassen und vor den tragischen Tetralogien als dem Glanzpunkt des Festes eingeschoben. Dort wird, wie es scheint, noch später das tragische Spiel eingeführt, aber nur als Trilogie und auf zwei Dichter beschränkt, und zwar vor die als das alte Kern- und Hauptstück des Programms anzuerkennende Komödie gestellt[19]).

Durch diese Erkenntniss ist von vornherein die Annahme ausgeschlossen, die verschiedene Behandlung von Tragödie und Komödie beruhe auf ästhetischer Schätzung. Zweifellos liegt der Grund viel tiefer. Der Dionysos Lenaios, der uralte ionische Gott, ist ein ganz anderer als der Eleuthereus. Die Verschiedenheit ihres Wesens und Cultus bedingt die Verschiedenheit ihrer Feste. Erst die Abstumpfung der religiösen Gewissenhaftigkeit, die Leidenschaft für das Drama hat die beiden Feiern angeähnelt, gleich gemacht wohl nie, oder doch nur ganz spät. Das ist ein wichtiger Fingerzeig für das Verständniss von Tragödie und Komödie. Im Cult liegen beider Wurzeln. Da es undenkbar ist, dass aus einem und demselben Boden zwei so verschiedene Bäume erwachsen konnten, so hätte man a priori die Forderung stellen können und müssen, die aus den Festordnungen der Dionysien und Lenaien

---

[19]) Gesetz des Euegoros bei Demosthenes Mid. § 10. Aus ihm ergiebt sich auch, dass die Dionysien im Piraeus ein Abbild der grossen Dionysien ἐν ἄστει sind.

erschlossen ist, dass es zwei verschiedene Culte waren, in denen ihre Keime liegen. Dieser Gesichtspunkt kann vielleicht fruchtbar werden für die Entstehungsgeschichte der beiden Kunstgattungen. Wir sind heute für sie durch hervorragende archäologische Arbeiten besser als früher vorbereitet.

II. Entstehung der Tragödie

Auszugehen wäre für die Frage nach der Entstehung der Tragödie von dem Satze des Aristoteles, sie sei aus dem Dithyrambos entstanden, zumal die Entwickelung von Aischylos bis Euripides und die Sitte, dass der Chor kämpft und siegt, sie zu beweisen scheinen. Doch versuchen wir von diesem Standpunkt aus das Werden der Tragödie zu verstehen, so gerathen wir in dieselben Schwierigkeiten, wie bei der Komödie, deren Wesen dieser Ansicht entschieden widerspricht. Denn wenn sich auch eine Tragödie mit einem Sprecher denken lässt, so ist und bleibt doch dieser eine immer unentbehrlich. Denn die Schauspieler allein unterscheiden Tragödie wie Komödie von der Chorpoesie. Nach Aristoteles müsste sich der tragische Schauspieler aus dem Chor selbst herausgelöst haben. Ich behaupte, das ist völlig unmöglich. Und in der That glauben es auch diejenigen nicht, die mit der aristotelischen Hypothese auszukommen meinen. Denn auch sie lassen den Sprecher nicht aus dem Chor heraus, sondern zu dem Chor hinzu treten, und setzen sich dadurch in Widerspruch zu ihr. Bei der Tragödie und Komödie gleicher-

maassen stehen wir vor der Frage: woher kommen die Schauspieler?

Es sind nicht unbekannte Dinge, die ich vorzutragen habe, aber ich halte es für nothwendig, die innere Zwiespältigkeit der Tragödie wie der Komödie klar zu erfassen und die zwei Wurzeln, aus denen sowohl diese wie jene entsprang, scharf zu sondern[1]. Denn nur diese Erkenntniss kann zu ihrem vollen Verständniss, zum Begreifen ihrer Entstehung führen.

Doch ist es wirklich nicht denkbar, dass sich aus dem Chor selbst ein dramatisches Spiel entwickeln konnte? Ich möchte das für wahrscheinlich halten. Es zu erweisen, macht eine kleine Abschweifung nöthig.

In der That finden wir in älterer Chorpoesie gewisse dramatische Elemente. Es ist nicht richtig, dass schon früh der Chor vom Dichter nur als Instrument behandelt wurde, durch das er s e i n Lied mit s e i n e n Gedanken und s e i n e n Empfindungen zum Vortrag brachte. Von vornherein ist es klar, dass dieser — ich möchte sagen Missbrauch des Chores, den Pindar, Simonides u. s. w., auch wohl schon Stesichoros meist[2] getrieben haben, nur das Product einer langen Entwickelung sein kann. Der Chor singt bei Gottesdienst und Tanz ein Lied, wie es ihm ansteht, die Männer eben als Männer und die Frauen als solche. Wozu

---

[1]) Vgl. Loeschcke Athen. Mitth. 19. 1894. S. 519 An.

[2]) Vgl. v. Wilamowitz Herakles I[1] 73.

verlangte denn sonst Cult und Sitte hier einen weiblichen, dort einen männlichen Chor, wenn die Personen gleichgültig waren? Des Dichters Aufgabe war es, aus dem Charakter und der Seele des Chors heraus zu sprechen, für den er das Lied zu machen hatte. So dichtete Sappho ihre Hochzeitslieder für Mädchen und Jünglinge so wie nur Mädchen und Jünglinge sie singen können. In dem unvergleichlichen Hymenaios, den Catull (62) nach ihrem Gedicht gearbeitet oder übersetzt hat[3]), ist doch gewiss dramatisches Leben in den beiden sich überbietenden und neckenden Chören. Und wenn man mit Zielinski und Kaibel[4]) für die attische Urkomödie zwei sich befehdende Chöre annimmt, so ist diese Parallele gar nicht übel. Wir haben auch Chorgesänge, die dem tragischen Chorliede näher stehen und doch nicht bloss der persönliche Ausdruck des Dichters sind: die Reste Alkmans. Ich stimme vollkommen mit Welcker, O. Müller[5]), Blass[6]) und Crusius[7]) gegen U. von Wila-

---

[3]) Vgl. v. Wilamowitz Hermes XIV 198, Usener Altgriechischer Versbau S. 97.

[4]) Zielinski: die Gliederung der attischen Komödie S. 249 ff. Kaibel: Hermes XXX 1895. S. 80.

[5]) Welcker Kl. Schrift. IV S. 56. O. Müller Griech. Litteraturgeschichte I[4] 327.

[6]) Hermes XIII. S. 29 ff. Rhein. Mus. 40 (1885) 1 ff.

[7]) Real-Encyclop. von Pauly-Wissowa u. d. W. Bruschi Rivista di fil. XXIII 1895. S. 557 lässt auch die Verse, in denen Hagesichora etc. gepriesen werden, vom ganzen Chor mit Ausnahme der Gepriesenen singen.

mowitz[8]) überein, dass Alkman keineswegs den Chor als Instrument gebraucht, dass sich vielmehr in seinen Chören dramatische Ansätze finden. Zwar stellt sein grosses Pariser Papyrusfragment der Lesung und Interpretation so schwere Hindernisse entgegen, dass ich weder eine durchgehende Erklärung, noch auch nur klar bestimmte Grundzüge für eine solche zu geben wage. Aber soviel ist doch völlig sicher, dass nicht der Dichter aus erster Person spricht. Denn wie auch immer man die sehr schwierige Stelle v. 60 ff. deuten mag, *ἆμιν — φάρος φεροίσαις* kann unmöglich auf Alkman bezogen werden, sondern die Mädchen, die den Chor bilden, sprechen von sich. Dann aber kann der Dichter auch in den übrigen Versen nicht wohl von sich in der ersten Person sprechen; ich wüsste gar nichts anzuführen, was uns veranlassen könnte, Hagesichora für Alkmans Bäschen zu halten. Die Mädchen werden, nachdem sie wohl gemeinsam das Heldenlied gesungen, die folgenden Strophen einzeln vorgetragen haben, wie das Blass des näheren begründet hat. Auch scheint es ausdrücklich bezeugt, dass Alkman die einzelnen Mädchen reden liess. Denn im Hinblick auf jenes grosse Parthenienfragment 23 wird man doch die Worte des Scholiasten zur Odyssee ζ 244 (frg. 29) so und nicht als eine Erzählung auffassen müssen. *Ἀλκμὰν . . . παρθένους λεγούσας εἰσάγων· Ζεῦ πάτερ, αἰ γαρ*

---

[8]) Herakles I[1] S. 72.

ἐμὸς πόσις εἴη. Ich denke mir den Vers aus einem ähnlichen schalkhaften Spiel, wie wir es von Agido und Hagesichora mehr ahnen, als lesen. Ebenso deutlich zeugt frg. 2:

ἐγὼ δ' ἀείσομαι ἐκ Διὸς ἀρχομένα.

Auch frg. 51 dürfte einem Mädchen gehören. Und wenn Alkman den Chor von sich selbst in der dritten Person sprechen lässt wie *ἔπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμὰν εὗρε* (frg. 25), so hat eben nicht der Dichter durch den Chor, sondern der Chor vom Dichter gesprochen.

Daneben freilich steht eine ganze Reihe von Fragmenten, in den Alkman von sich in erster Person spricht. So empfiehlt er z. B. frg. 86 seinem Chor: *ἅδοι Διὸς δόμῳ † ὁ χορὸς ἁμὸς καὶ τοί, ϝάναξ,* oder frg. 27 scherzt er: *Πολλαλέγων ὄνυμ' ἀνδρί, γυναικὶ δὲ Πασιχάρηα.* Wie sind solche Verse in einem Chorliede — denn auch die daktylischen Hexameter wird man dem Chor geben, vgl. Sappho 93—95, Catull 62 — vorgetragen worden, da doch neben dem Ich des Dichters auch das Ich seiner Chormädchen steht, die gelegentlich auch von ihm in dritter Person singen? Die Lösung des Räthsels scheint ein von Antigonos von Karystos angeführtes Gedicht Alkmans (frg. 26) zu geben. Hist. mir. 27 führt er von ihm an: *φησὶ γὰρ ἀσθενὴς ὢν διὰ τὸ γῆρας καὶ τοῖς χοροῖς οὐ δυνάμενος συμπεριφέρεσθαι οὐδὲ τῇ τῶν παρθένων ὀρχήσει*

οὔ μ' ἔτι, παρθενικαὶ μελιγάρυες ἱμερόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κήρυλος εἴην . . .

Alkman hat also selbst gesagt, dass er vom Alter gebeugt und gesteift nicht mehr mit den Chören tanzen könne. Folglich hat er doch früher mitgetanzt und selbst seine Chöre, auch die der Mädchen, angeführt. Das ist nichts Erstaunliches. Denn das eigene Zeugniss des Dichters, dem wir ohne weiteres Glauben schenken müssten, wird bestätigt und veranschaulicht durch archaische Vasenbilder. So hat Klitias auf dem obersten Streifen des Prachtstückes seiner und des Ergotimos Kunst das Dankfest des Theseus nach Besiegung des Minotaur dargestellt: der jugendliche Held durch langen buntgestickten Prachtchiton vor allen ausgezeichnet, schreitet, die Leier spielend, auf Ariadne zu, dem Chor der sieben Mädchen und sechs Jünglinge voran, die einander anfassen und deren vorderste auch den Theseus zu berühren scheint[8]). Kein Zweifel kann

8) Wiener Vorlegeblätter 1888 Tfl. 3. Vgl. die Münchner sf. Schale 333 = Wiener Vorlegebl. 1889. Tfl. II 2, wo der Chor schon angetreten ist, obgleich der Maler in seiner Erzählerfreude in der Mitte noch den Kampf des Theseus gegen den Minotaur dargestellt hat in Gegenwart der Ariadne mit ihrer Amme und der Athene, die schon die ΛΥΡΑ hält, mit der Theseus den Chorgesang anführen soll. Die Polledrara-Hydria Journal of Hellenic Studies XIV 1894 pl. VII, 6 zeigt auf dem unteren Streifen einen Chor von 5 Mädchen, die ihre Hände wie der Frauenchor auf dem Fresco von Kyme in Neapel (Jnv. 9357) verschlingen, voran schreitet in doppelfarbigem Kleid ein Kitharist (oder weiblich?). Auf der frühattischen, resp. Phaleron-Kanne Arch. Jahrb. II 1887 Tfl. 3 (vgl. Tfl. 4) ist ein Doppelchor von sechs bezopften nackten Jünglingen links und vier bekleideten

sein, dass er zum Chor gehört, er ist der vierzehnte, oder vielmehr der erste der vierzehn, aber doch immer einer von ihnen. So denke ich mir Alkman: er tanzt seinem Chor voran, die Kithara schlagend, und wie die Mädchen bald gemeinsam, bald einzeln singen, so betheiligt auch er sich hie und da mit einer von ihm allein gesungenen Strophe. Einen sicheren Beweis dafür möchte ich in frg. 24 erkennen: *οὐκ εἶς ἀνὴρ ἄγροικος* . . . So überliefert Stephanus von Byzanz. Zweifellos unrichtig ist das Imperfectum *ἦς*, das Chrysippos giebt[10]). Wie kann man die zweite Person anders auffassen denn als Anrede, und wer kann der Angeredete

---

Mädchen rechts gemalt, die einander die Hände reichen und so zu zweien stets einen Zweig zwischen sich tragen. In ihrer Mitte schreitet den Jünglingen voran, selbst nackt wie diese, der Chorführer, die Leier spielend, also deutlich als Glied des Chors charakterisirt. Eine abgekürzte Darstellung eines Mädchenchors mit einem Kitharisten als Chorführer an der Spitze (nur 2 Mädchen sind wegen Raummangels gezeichnet) giebt die Gravirung des archaischen Panzers Bulletin de corr. Hellén. VII 1883. pl. 2 = Olymp. Broncen Tfl. LIX, wie die Vergleichung mit den genannten Darstellungen zeigt. — Dieselbe Vorstellung vom Verhältniss des Chorführers zum Chor hat A. Kirchhoff, Sitz. der Berl. Ak. 1893. II. 914 ff. bekundet, indem er den Sänger des homerischen Hymnus auf den delischen Apoll als *ἔξαρχος* eines Mädchenchors (v. 156 ff.) auffasst. Aber v. 156 ff. lehrt, dass die *κοῦραι Δηλιάδες* einen andern, nämlich *ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν ὕμνον ἀείδουσιν*. Jedenfalls aber hat dieser blinde Sänger von Chios zu diesem Mädchenchor ein Verhältniss, wie Alkman zu dem seinigen.

[10]) Vgl. Schubert Wiener Sitz. Ber. hist.-philos. 92. 1879 S. 573 f.

anders sein als Alkman? Wenn er sich anreden liess, so hat er auch geantwortet, und wieder steht das entworfene Bild des Chorführers vor uns, der auch selbst in den Gesang als Person eingreift, wie er die einzelnen Choreuten persönlich hervortreten liess.

Ich meine, wir haben in den Resten Alkmans ein wichtiges Mittelglied der Chorentwickelung. Aus dem Chor, der zunächst als Repräsentant des einen Geschlechtes oder einer Altersstufe, aber immer als Ganzes sang, erheben sich einzelne Persönlichkeiten, die dennoch im Rahmen des Chores bleiben. Wie natürlich diese Entwickelung ist, zeigt die Leichenklage um Hektor im letzten Gesange der Ilias. Alle Weiber jammern und schreien, sie alle ein Chor, aus dem sich die nächsten Angehörigen eine nach der andern ablöst, ihre besonderen Klagen zu singen — *ἐπὶ δ' ἐστενάχοντο γυναῖκες*. Die künstlerisch durchgeführte Individualisirung der einzelnen Choreuten scheint mir das Charakteristische der Kunst Alkmans zu sein. Gerade nach der entgegengesetzten Richtung haben den Chor Stesichoros, Simonides, Pindar entwickelt: sie haben sogar die Individualität des Gesammtchores unterdrückt und ohne Rücksicht, ob Männer oder Weiber zu singen hätten, nur ihre Gedanken und ihre Empfindungen durch die Sänger aussprechen lassen: der Chor verschwindet hinter der Person des Dichters.

Der tragische Chor gleicht weder dem des Pindar, noch dem des Alkman, er steht zwischen beiden, er ist auf

dem ursprünglichen Standpunkte verblieben. Er spricht seiner Maske gemäss, als Greise oder Mädchen oder Satyrn, oder welche Rolle er immer spielt; der Dichter verschwindet hinter ihm. Diese Ethopöie ist nichts Neues, was die Tragiker erst schufen, sondern es ist die Fortsetzung und Ausgestaltung der ersten uralten Art der Chorpoesie. Damit ist schon klar, dass die Tragödie nicht durch Entwickelung der dramatischen Elemente des Chores entstanden sein kann.

Eine äusserliche Beobachtung stellt die Unmöglichkeit noch schärfer dar. Wäre nämlich die Tragödie wirklich nur eine Fortbildung des Chors in der Richtung Alkmans, so müsste nothwendig die älteste Tragödie ein Singspiel gewesen sein: die Schauspieler müssten zunächst nur singen in lyrischen Maassen, wie der Chor, Chorgesänge müssten mit Einzelgesängen und kommatischen Partien wechseln. Bekanntlich ist das Gegentheil der Fall. Freilich weist schon jede der ältesten Tragödien einen Kommos auf, aber er bildet sich in den späteren weiter und breiter aus, und erst allmählig kommen Sologesänge der Schauspieler auf, die die ältesten Stücke nicht haben, ja Aischylos überhaupt noch nicht angewendet hat.

Doch wir kennen ein wirkliches Singspiel, in dem Chöre mit Sologesängen wechselten: es ist der neue Dithyrambos. Ein Bild können wir uns von ihm nicht machen. Aber fest steht so viel, dass er eben jene Eigenthümlichkeiten in reicher Ausbildung besass, die

wir in ihren ersten Anfängen in den Resten Alkmans zu finden glauben. Es dürfte deshalb die Frage berechtigt sein, ob nicht der neue Dithyrambos das letzte Entwickelungsstadium jener alten Spielart der Chorpoesie ist. Freilich war er nicht mehr strophisch gebunden, aber wir dürfen glauben, dass er es früher gewesen war, wie Alkmans Chöre[11]). Die *μίμησις* wird er vom Drama entlehnt, oder in Anlehnung an die Tragödie entwickelt haben.

Die Tragödie kann in keiner Weise aus dem Chor allein entstanden sein. Längst schon hat die metrische Analyse gelehrt, dass sie aus zwei durchaus fremden Bestandtheilen zusammengesetzt ist, dem jambischen Dialog und dem lyrischen Chor, dieser äolischer oder, wie man sich zu sagen gewöhnt hat, „dorischer" Herkunft, jener ionisch-attischer. Denn auch die grossen jambischen Chorlieder, die U. von Wilamowitz nachgewiesen hat[12]), können, da sie der sonstigen Chorpoesie unbekannt sind, nur als ein Uebergreifen volksthümlich-attischer Maasse in den ursprungsfremden chorischen Theil der Tragödie verstanden werden. Der Träger des jambischen Dialoges ist der Schauspieler. Als er zum Chor trat, erschien zum ersten Mal dies neue der

---

[11]) Aristoteles Problem. 918^{b} 18 *διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.*

[12]) Commentariolum metricum II Göttinger Univers. Progr. W. S. 1895/6.

Chorpoesie fremde metrische Element: aus der Verbindung des Chors mit dem Schauspieler ist die Tragödie entstanden.

Dies Resultat bestätigt auch die äussere Ausstattung: im Costüm zeigt sich ebenso wie in der Metrik die verschiedene Herkunft von Schauspieler und Chor. Die herrliche, um 400 gemalte Satyrvase in Neapel[13])

[13]) Monumenti dell' Instituto arch. III 31 = Schreiber, Culturhistorischer Bilderatlas Tfl. 3 = Wieseler, Theatergeb. u. Denkmäler des Bühnenwesens Tfl. VI = Baumeister, Denkm. d. kl. Alterthums Tfl. V 422. Ende des 5. Jahrhunderts setzen sie Loeschcke und v. Prott (Schedae philologae Usenero oblatae 1891. S. 52), vgl. Furtwängler in Roschers Myth. Lex. Sp. 2191. Es leuchtet ein, dass das Bild auf eine bestimmte Aufführung zu beziehen ist, folglich auch, dass es die Copie des für einen scenischen Sieg geweihten Gemäldes sei, wie Loeschckes Schüler, v. Prott, ausführt; nicht ganz wahrscheinlich aber dünkt mich der aus der Interpretation der Vase gezogene Schluss, das Satyrspiel sei auf der voraischyleischen Entwickelungsstufe stehen geblieben. Denn, wenn ich auch die Zwölfzahl des Chors zugeben kann, so ist doch das Fehlen des Kothurns auf dem Vasenbilde kein genügender Beweis, dass er im Satyrspiel überhaupt nicht verwendet wurde: die Schauspieler legten die unbequemen Stelzen erst unmittelbar vor dem Auftreten an, wenn sie die Masken aufsetzten. Dass der *χιτὼν ποδήρης* den Kothurn nicht verhüllte, zeigen die freilich späteren aber hierin doch sicher alte Tradition wiedergebenden Darstellungen von Schauspielern: Mon. d. Inst. XI Tfl. 13 und Wieseler, Denkm. d. Bühnenw. Tfl. 7, 8 = Baumeister, Denkm. Tfl. 58 und 78. Auch auf den Tragödienscenen der pompeianischen Bilder Mon. d. Inst. XI Tfl. 30, 31 z. Th. = Baumeister, Denkm. S. 1852 f. fg. 1848 f. fehlen die Kothurne, obgleich so die Gestalten untersetzt erscheinen.

stellt das Personal eines Satyrspiels in seiner Ausrüstung dar, wie es an den Grossen Dionysien auftrat. Zweifellos ist das Costüm das alte, wie es von Anfang an für dies Spiel festgestellt war. Denn selbst ein Rest vergangener Zeit konnte es sein Aeusseres nicht verändern, ohne seinen Charakter einzubüssen. Mögen auch Maske, Schwanz und Phallos der Choreuten zierlicher[14]), das Gewand der Schauspieler eleganter geworden sein, wir sind berechtigt, uns die Satyrspiele des Aischylos in eben derselben Ausstattung vorzustellen, den Chor ithyphallisch mit Pferdeschwanz und Pferdeohren, und die Schauspieler im künstlichen buntgestickten Gewande. Aber das Satyrspiel ist nichts anderes als die Urform der Tragödie: diese Aussage des Aristoteles[15]) ist ein Grundpfeiler ihrer Geschichte. Ganz äusserlich am Costüm fällt es Jedem sofort in die Augen, dass zwei stammfremde Elemente zu gemeinsamem Spiele vereinigt sind, Chor und Schauspieler. Der Schauspieler in seinem langen würdevollen Kleide, ganz und gar von buntem Zierrath überdeckt,

---

[14]) Vgl. z. B. die herrliche Schale des Brygos Monum. d. Inst. IX. 46, z. Th. = Baumeister, Denkm. d. Kl. Alt. auf der Supplementtafel 7. Ueber Silen und Bock vgl. Furtwängler, Annal. d. Inst. 1877, Berl. Winkelmannsprogr. 1880, v. Wilamowitz Herakles I[1] S. 82 ff., Löschcke, Athen. Mitt . XIX 1894. S. 522.

[15]) Aristoteles Poët. 1449[a]. 20 . . . *διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν* . . .

mit der hohen Maske von ernsten, strengen Zügen ist noch viel weiter entfernt von den burlesken Gestalten der nackten gaulgestaltigen Silene mit ihren thierischen Zügen, ihren tollen Sprüngen und ihrer unverhüllten Geilheit, als die jambische Einzelrede vom dorischen Chorliede. Es drängt sich unabweisbar der Schluss hervor: der Sprecher, der zum ersten Mal zum Chor der Satyrn trat, thierischen Gesellen, deren ursprüngliche Bocksnatur der Name *Τραγῳδία* mit räthselvoller Unumstösslichkeit beweist[16]), war von anderm Geschlecht als diese. Wie er in anderem Maasse und in anderer Sprache redete, so hat er auch anderes Kleid getragen, als der Haufe thierischer Dämonen, nicht in der Maske des Satyrn, im Prachtgewand des Tragöden, wie es immer geblieben ist, ist er auf der Orchestra erschienen. Dem gegenüber kann man nicht die Existenz des Silens im Satyrspiel als Widerlegung

---

[16]) Es ist doch sehr merkwürdig, dass auf der von Loeschcke (Athen. Mitth. 19, 1894) citirten Pandoravase (Journal of Hellenic studies XI 1890. Tfl. 11) um 400 ein veritabler Bockschor mit Hörnern und Hufen dargestellt ist, wie er um einen Flötenbläser tanzt. G. Körte theilt mir eine von ihm 1878 genommene Bause des Innenbildes einer schwarz-figurigen, flüchtig gezeichneten Schale aus Tanagra mit, damals im Besitz des H. *Κῦρος Σῖμος*: ein nackter, normal gebildeter Mann ithyphallisch und lang geschwänzt springt nach r., die R. erhebend, in der ausgestreckten L. einen spitzen Weinkrug. Der Kopf ist nach l. zurückgewendet und deutlich steigen über der Stirn zwei grosse Bockshörner auf. Körte schätzt mit Reserve diese Schale auf den Anfang des 5. Jahrhunderts. Jedenfalls ist sie von ausserordentlicher Bedeutung.

anführen. Zwar ist der Silen als Schauspieler in den späteren Stücken typisch und wird also wohl alt sein. Aber zwei Thatsachen der Entwickelungsgeschichte bleiben bei der üblichen Annahme, der erste Schauspieler habe die Maske des Silens getragen, völlig unverständlich. Zunächst die, dass statt des Silens und später, nach Einführung des zweiten Schauspielers, neben ihm Gestalten aus einer ganz anderen Welt, Götter und Heroen, in den köstlichsten Gewändern eingeführt wurden. Die üblichen Erklärungen sind nur Ausfluss nicht eingestandener Verlegenheit. Andrerseits können wir sehr wohl begreifen, warum neben den wie ein Gott geschmückten Sprecher später der Silen gestellt wurde: eine Verbindung zwischen den beiden fremden Parteien war erwünscht, wie sie der an Reih und Glied gebundene Chor nicht ermöglichte; so schuf man einen seinesgleichen, der sich frei unter den Helden bewegen konnte und der, durch seine Natur mit dem Chor auf's engste verbunden, sich stets zu diesem halten und an diesen wenden musste.

Das zweite für die alte Hypothese unlösbare Räthsel ist die Frage, wie denn aus dem heiteren „Bocksgesang“ der herbe Ernst der Tragödie habe erstehen können? Wie sollte der Silen mit dem Chor anders reden, als sie unter sich; er, dasselbe wüste drollige Vieh, wie die andern auch? Man setze an seine Stelle einen Sprecher, angethan mit dem ehrwürdigen Prachtgewand des Tragöden, und es löst sich das Räthsel

leicht[17]). Eine solche Erscheinung kann nur würdevoll die goldschimmernden Glieder bewegen und nur zu ernsten Worten die edlen Lippen öffnen. Ganz von selbst mildert der Chor in solcher Gegenwart seine Tollheit, er wird ehrbarer und ernster, die Würde zieht auch ihn empor, bald erscheint es unerträglich, ihn in seiner alten unanständigen Thiermaske zu sehen: mit seinem Charakter verliert er sein Costüm. Religiöse Rücksicht und die Volksthümlichkeit der köstlich frechen Silene hat dem ursprünglichen Chor noch eine letzte Zufluchtstätte im Satyrspiel bereitet, die sich trotz der Versuche des Euripides und Sophokles, sie zu beseitigen, erhielt[18]). Aber auch da ist die Verbindung so andersgearteter Elemente offenbar als unschön, stillos empfunden worden, und so haben die Dich-

---

[17]) Gegen diese Hypothese kann Aristoteles Poët. 1449 a e. 19—22 nicht angeführt werden. Denn er spricht ganz allgemein, ohne eine auch nur relative chronologisch fixirbare Angabe zu machen. Er sagt nur, der heitere Charakter der Tragödie habe sich lange gehalten: ob damals aber dieselbe nur Chorgesang war oder schon ein Schauspieler eingeführt war, giebt er nicht an. Aber auch nach seiner Einführung konnte das Spiel zum Theil immer noch seine Heiterkeit wahren und hat sie gewahrt, solange es ein Satyrspiel gab.

[18]) Euripides mit der Alkestis 438, Sophokles mit dem Inachos (v. Wilamowitz Herakles I[1] 88 An.). Dass diese Dramen nicht als Satyrspiele aufzufassen sind, hat Kaibel, Hermes 30 (1895) S. 72 treffend bemerkt. Giebt man dies zu, so muss man auch die Absicht der Dichter, das Satyrspiel auf diese Weise zu eliminiren, anerkennen.

ter, da der Charakter des Satyrchors erhalten werden sollte, das würdevolle Wesen des Schauspielers herabgestimmt, und eine neue ganz eigenartige Kunstgattung wurde geschaffen[19]).

Woher stammt nun das Costüm des tragischen Schauspielers? mit anderen Worten, aus welchem Kreise ist er selbst zum „Bockschor“ getreten? Schon Ottfried Müller[20]) hat geantwortet: es ist das Prachtgewand des Dionysos selbst, das die Schauspieler an seinem Feste tragen. Pollux[21]) überliefert es und die Neapler Satyrvase giebt den augenscheinlichen Beweis: denselben reichgestickten bunten Mantel, den die Schauspieler tragen, hat der Maler dem Dionysos und der Ariadne der Mittelgruppe leicht um die Hüften geschlungen. Freilich sind derartige Gewänder sicher auch andern Gottheiten dargebracht worden, und im Cult tragen auch andere Menschen dies Götterkleid, wie die Hierophanten und Daduchen[22]), oder die Flöten-

---

[19]) Vgl. die treffende Charakteristik des Satyrspiels von Welcker: Nachtrag zur äschyl. Trilogie S. 328.

[20]) Handbuch der Archäologie § 336, 3. Griech. Litteraturgeschichte I[4] 497.

[21]) Pollux IV 116/7 *καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον . . . ὁ δὲ κροκωτὸς ἱμάτιον· Διόνυσος δὲ αὐτῷ ἐχρῆτο.*

[22]) Cf. Athenäus I 21[E]. Die *εὐπρέπεια καὶ σεμνότης τῆς στολῆς*, die Aischylos nach dieser Stelle erfunden hat, bezieht sich nicht auf das Prachtgewand, wie Horaz A. P. 278 verstanden hat, sondern wird erklärt durch die Vita Aeschyli l. 68 W. *τούς τε ὑποκριτὰς χειρίσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.*

bläser[23]); freilich hatten die Griechen, wie die Vasenbilder zeigen, in früherer Zeit ähnliche Gewänder häufiger getragen, als im fünften Jahrhundert[24]); aber allgemein ist diese Tracht nie gewesen, es war stets das Kleid, das nur die der Gottheit besonders nahe Stehenden trugen. Im Cult hielt es sich, im Leben war schon ähnliches Costüm veraltet, als die Tragödie ihre Entwickelung begann. Um so klarer tritt zu dieser Zeit seine Bedeutung als heiliges Gewand hervor. Mögen auch das Bild der Athena und die eleusinischen

---

[23]) So der Flötenbläser auf der Neapler Satyrvase, auch Theseus mit der Lyra als Chorführer auf der Françoisvase: Wiener Vorlegebl. 1888. Tfl. III. Vgl. auch Schreiber, Culturhist. Bilderatl. Tfl. VII 3, 14. Artemidor *Ὀνειροκριτικά* II. 3 *ποικίλην δ' ἐσθῆτα ἔχειν ἢ ἁλουργίδα ἱερεῦσι μὲν καὶ θυμελικοῖς καὶ σκηνικοῖς [καὶ] τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις μόνον συμφέρει.*

[24]) Vgl. v. Wilamowitz, Herakles II¹ S. 51. Uebrigens war dies heilige Kleid keineswegs stereotyp, sondern es war auch der allgemeinen Kunstentwickelung unterworfen. So freie Ornamente und Thierköpfe, wie sie die tragischen Gewänder auf der Neapler Satyrvase und dem Berliner Andromedakrater Arch. Anz. 1893 S. 92 zieren, gab es natürlich zur Zeit des Aischylos nicht. Doch war das Decorationsprincip des Chiton dasselbe schon im 6. Jahrhundert, wie der Theseus auf der Françoisvase zeigt. Er trägt ihn als Chorführer. Auch beweist dies Bild, dass schon damals dieser Prachtchiton nicht das allgemeine Festgewand war, sondern heiliges Kleid. Die Chitone der Mädchen seines Chors und die der Jünglinge auf der Münchner Theseusschale (Wiener Vorlegebl. 1889. Tfl. II. 2) derselben Zeit sind ganz anders und viel einfacher.

Priester und wer sonst in gleichem geprangt haben, für das tragische Costüm kann kein anderes Vorbild in Frage kommen, als eben der Gott, zu dessen Ehren die Tragödie gespielt wurde. Im dionysischen Götterkleide trat also der Sprecher zum Chor der Silene. Das ist verständlich. Da drängt sich zugleich die weitere Frage auf: sollte es zunächst nicht der Gott selbst gewesen sein, der in seinem Kleide an seinem Feste leibhaftig unter sein Gefolge trat? Ich glaube, wir haben hier den Anschluss an wohlbezeugten altattischen Cultgebrauch gewonnen.

Die kleine nachlässig gezeichnete Vase in Bologna, wohl aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts, die Dümmler[25]) zuerst als werthvolles Denkmal der ältesten Entwickelung der Tragödie gewürdigt hat, stellt einen bakchischen Festzug dar. Silene ziehen einen Wagen, der wie ein Schiff geformt ist. Auf ihm thront Dionysos, in der Hand eine weitverzweigte Rebe mit grossen Trauben, und auf seinen beiden Seiten steht je ein Silen, die Doppelflöte blasend. Dem Zuge voraus führen zwei Silene einen Stier. Dem Wagen folgen ein Knabe und vier Frauen mit Opfertisch und Opferkuchen. „Von der Masse der schwarzfigurigen Dionysischen

[25]) Rhein. Mus. 43 (1888) S. 355 mit Abbildung des currus navalis. Derselbe erscheint für sich allein ganz identisch auf einer Vase derselben Zeit bei Inghirami, Vasi fittili I 33 = Panofka, Vasi di premio Tav. IV 13 = Baumeister, Denkmäler Tfl. 90 fg. 2321 s. Dümmler S. 357.

Vasen", bemerkt Dümmler, „unterscheidet sich der Bologneser Skyphos dadurch, dass er die Epiphanie des Gottes schildert, nicht wie man sie sich dachte, sondern wie man sie darstellte." So waren die Athener gewöhnt, im Frühling den Dionysos leibhaftig im Festzuge einziehen zu sehen. Dieser zweifellos uralte Cultbrauch erklärt es, warum der aus der Peloponnes eingeführte Chor von Böcken in Athen zu einem Chor von Silenen ward, er erklärt, wie es geschehen konnte, dass man diesem Chor ein ganz anderes Wesen, den ehrwürdigen Gott selbst gesellen konnte. Der alt hergebrachte Festzug mündete in die Orchestra: hier tanzten die Silene, hier sprach der Gott.

In diesem Brauch sind die beiden Keime enthalten, aus denen die Tragödie erwuchs: Chor und Sprecher, jener sang den Dithyrambos, wie er in der Peloponnes ausgebildet worden war, dieser redete im jambischen Maasse, in dem schon Solon zu den Athenern gesprochen hatte. Diese Umgestaltung des alten Festzuges kann nach der Ueberlieferung nur der Schöpfer der Tragödie Thespis bewirkt haben. Nun erst verstehen wir ganz die kostbare, so lange missachtete Ueberlieferung, die Horaz *A. P.* 275 aus unbekannter gelehrter Quelle bewahrt hat:

> ignotum tragicae genus invenisse camenae
> dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis.

Der Thespiskarren ist keine Fabel, Dümmler hat ihn uns gezeigt, wir können ihn mit eigenen Augen

sehen. Die Urform der attischen Tragödie steht sichtbarlich vor uns[26].

Von hier aus müssen wir die Entwickelung des attikisirten Bocksspieles zur Tragödie verstehen; wir können es auch. Es war ein naheliegender, doch folgenschwerer Gedanke, den Gott selbst zu seinen Dienern reden zu lassen. Des Gottes Epiphanie musste es natürlich sein, die so im Wort wie durch den ganzen Aufzug dargestellt wurde. Von selbst boten sich die Sagen von dem Widerstande, den Menschen dem Einzuge des Dionysos entgegengesetzt hatten. Es wird kein Zufall sein, dass Aischylos eine Lykurgie schrieb und die Sage von Pentheus behandelte. Bei derartigen Versuchen wird der zweite grosse Schritt gethan sein: während eines Chorliedes verschwand Dionysos, um bald darauf in einer anderen Maske, als Lykurgos oder Pentheus, wiederzukehren. Damit war zugleich eine Gliederung des Spieles in einzelne Bilder, die sich zur Akttheilung und zur Tetralogie auswuchs, gegeben, andrerseits eine schier schrankenlose Bahn eröffnet: die Maske des Schauspielers konnte gewechselt werden, und bald trat an Stelle des Dionysos die unendliche Fülle von Göttern, Heroen, Menschen. Wie schnell

---

[26]) v. Wilamowitz, Herakles I¹ 62, 23 lehnt jede Folgerung für das Drama ab. Vielleicht hängt es mit der Sitte dieses Wagenumzuges, von dem die Tragödie ausging, zusammen, dass auch in der späteren Tragödie ein Wagenzug fast typisch ist. Vgl. darüber Cap. XV.

die stoffliche Wandlung der Bockstänze vor sich ging, zeigt nichts so deutlich wie die Thatsache, dass schon der Fall Milets von Phrynichos den Athenern in einer Tragödie vorgeführt werden konnte, und dass derselbe und bald darauf Aischylos den Sieg bei Salamis in Tragödien feierten. So rasch konnte das ursprüngliche Wesen des Chors und des Sprechers vergessen, oder vielmehr überwunden werden durch die wunderbare Macht einer neuen, unbewusst ganz anderen Zielen zustrebenden Kunst, die durch kleine Aenderungen eines religiösen Brauches entstanden war.

III. Entstehung der attischen Komödie

Die Frage nach der Entstehung der alten Komödie ist eigentlich schon gelöst und zwar durch die ausgezeichnete archäologische Untersuchung von A. Körte[1]), die ihm wie seinem Lehrer G. Löschcke zu gleich grosser Ehre gereicht. Er hat erwiesen, dass die komischen Schauspieler des fünften und vierten Jahrhunderts in Athen in derselben Ausstattung auftraten, wie noch später die Phlyaken in Unteritalien und wie wir die göttlichen Begleiter des Dionysos, wanstige Kobolde statt der Silene, auf korinthischen Vasen dargestellt sehen: einem unmässigem Hintertheil entspricht ein stattlicher Schmerbauch, ein riesiger Phallos hängt zwischen den Beinen, die Maske trägt menschliche, aber nicht gerade edle Züge. Es scheint ein fremdes, nicht in Attika ausgebildetes Costüm zu sein, das die Schauspieler des Kratinos, Eupolis, Aristophanes, Platon getragen haben: denn die attische Kunst kennt diese missgestalteten Kobolde nicht. Dorisch freilich ist es noch viel weniger, wie G. Loeschcke[2]) durch Aufzeigen

---

[1]) Archäol. Jahrbuch VIII 1893. S. 61—93.

[2]) Athen. Mitth. XIX 1894. S. 519 f.

gleicher Gestalten in altchalkidischer Kunst und durch den Nachweis derselben Wesen in Arkadien erhärtet hat, sondern der Glaube an diese Dämonen und die Sitte, sie leibhaft darzustellen, gehört offenbar der vordorischen Bevölkerung an, die sie in der Unterdrückung bewahrte und in die Fremde nach Unteritalien und Kyrene mitnahm[3]). Welchem Stamme sie zuzusprechen sind, ist schwer zu sagen. Aber sehr wahrscheinlich will es mich nicht dünken, dass die Athener sie gar nicht gekannt haben sollten. Sicher hatten sie kein grosses Interesse an ihnen, da sie sie nicht abmalten. Doch mögen diese Kobolde nun auch in Attika ursprünglich nicht fremd gewesen oder von den Nachbarn übernommen sein, jedenfalls sind die komischen Schauspieler Athens identisch mit den Phlyaken und stammen wie diese ab von jenen drolligen besonders häufig auf korinthischen Vasen abgebildeten Dämonen. Nun wäre es doch gar zu merkwürdig, wenn an so weit auseinander gelegenen Stellen sich diese übermenschlichen Wesen spontan zu Possenreissern umgebildet hätten, die ihres göttlichen Ursprunges bis auf die Tracht ganz verlustig gegangen sind. Wahrscheinlicher ist, dass das in einer Landschaft geschah, die es Unteritalien wie Athen mittheilen konnte. Das wird die nördliche

[3]) Denn dass der Phlyax mit der attischen Komödie nichts zu thun hat, steht nunmehr durch A. Körte, Arch. Jahrb. VIII. S. 61 ff., endgültig fest. — Kyrene: Arch. Ztg. 39. 1882 Tfl. 12, 1. 13, 4 (Löschcke).

Peloponnes gewesen sein, die sich einer einheimischen Komödie rühmte. Darauf weist Aristophanes hin, wenn er tölpelhafte, und zwar gerade dem charakteristischen Costüm der Komiker angemessene Spässe megarisch nennt.

Ebenso sicher wie wir die Erscheinung der Schauspieler der altattischen Komödie uns vorzustellen vermögen, kennen wir auch die Ausstattung ihres Chores. Er tritt unter verschiedenartigsten Masken auf: als Wespen, Frösche, Wolken, Männer und Weiber und schon attische Vasenmaler des ausgehenden sechsten und beginnenden fünften Jahrhunderts haben komische Chöre von Vögeln und Rittern hoch zu „Ross" gesehen und gemalt[4]). Wir brauchen gar nicht diese Bilder heranzuziehen, um mit voller Sicherheit die Behauptung aussprechen zu dürfen, dass der komische Chor von den Eigenthümlichkeiten des komischen Schauspielers gar nichts hatte. Im Gegensatz zu diesen wie zum Chor der Böcke und Silene verlangte die Religion vom komischen Choreuten nicht, dass er das Sinnbild schwellender Manneskraft sichtbar an sich trage. Hätte heilige

---

[4]) Oinochoe im British Museum (Journal of Hellenic studies II Tfl. 14 B), Amphora im Berliner Museum No. 1830 (Gerhard Trinkschalen Tfl. 30, 1—3 = J. o. H. st. II 14. A) beide mit Vogelchor, Amphora im Berliner Museum No. 1697 (Poppelreuter: de comoediae Atticae primordiis Berl. Diss. 1893. Tfl.) mit Ritterchor. Dazu fügte Loeschcke eine Neapler Vase (Bull. Napoletano N. S. V Tfl. 7, 1) mit Chor von „Delphin- und Straussenreitern".

Sitte es gefordert, der Phallos wäre so wenig ihm, wie dem Schauspieler abgenommen. Dass man ihn bei diesem so treu bewahrte und selbst, als man an ihm Anstoss nahm, statt zu entfernen, nur weniger auffallend arrangirte[5]), beweist hinreichend, dass der Chor den Phallos nie als nothwendiges Requisit getragen hat, weil er ihn zu derselben Zeit nicht führt. Weder Wespen[6]) und Vögel, die die Natur nicht mit einem von weit her kenntlichen Gliede der Männlichkeit begnadet hat, noch Wolken oder gar Weiber hätten im fünften Jahrhundert den Chor bilden können. Ebenso wenig ist von der Ungestalt des Bauches und Hintertheils bei ihm die Rede. Wollen wir nun das Costüm und Wesen des Chors erkennen — denn beides hängt unlöslich zusammen, da eben das Costüm nichts ist als die sichtbare Darstellung des Wesens — so dürfen wir offenbar nicht von seinen Thiermasken ausgehen. Denn sie sind nicht charakteristisch für ihn, weil Wespe mit Frosch und Vogel wechselt, und ohne weiteres statt der Thiere irgend welche andere Wesen, wie Wolken und Menschen eingeführt werden. Dass „theriomorphe Vegetationsdämonen“ jemals den komischen Chor zu Athen ge-

[5]) Aristophanes Wolken v. 538. *αἰδοῖον καθειμένον* ist das alte, *ἀναδεδεμένον* ist das spätere, eine Concession an die Prüderie. Vgl. A. Körte, Arch. Jahrb. VIII 69.

[6]) Die Vermuthung, der Stachel des Wespenchores habe den Phallos vertreten (A. Müller, Lehrb. d. griech. Bühnenalterthümer 257c) ist eine gänzlich grund- und haltlose Hypothese.

bildet hätten[7]), dafür ist kein Schatten von Beweis erbracht. Schon hundert Jahre vor Aristophanes sind, wie die Vasen zeigen, ebenso wie zu des Magnes und seiner Zeit Vögel, Ritter, Frösche ohne Unterschied vom Chor gespielt worden. Die Unhaltbarkeit dieser Hypothese zeigen am besten die Parallelen, die sie stützen sollen: beim „Looffrosch" wie „Perekopp" ist eben das Charakteristische, dass Jahr aus Jahr ein immer dasselbe Wesen leibhaftig umgehen muss, vom Wechsel der Maske keine Rede ist und nach der zu Grunde liegenden religiösen Vorstellung gar nicht sein kann und darf[8]).

Wir können über das Costüm des komischen Chors eigentlich nur Negatives aussagen: er hat kein bestimmtes, ihm immer bleibendes Characteristicum. Damit ist an sich keineswegs gesagt, dass er nicht ursprünglich eines gehabt habe: aus den Tragödien würden wir auch

---

[7]) Poppelreuter de comoed. Att. prim. Berl. Diss. 1893 S. 15, dem Loeschcke, Athen. Mitth. XIX 519 An. zustimmt.

[8]) Mannhard, Mythol. Forschungen S. 143: Pfingstbrauch aus dem Hannoverschen mit den 4 Masken Hedemöpel, Looffrosch, Greitje und Perekopp. Sie treten jedes Jahr genau so auf und ertragen keine Aenderung. — Wohl aber ist der Looffrosch mit seinem riesigen Phallos, als Parallele für die dionysischen Kobolde Ophelandros, Eunus und wie sie heissen, die Urbilder der komischen Schauspieler, sehr werthvoll. Auch in dem genannten Pfingstbrauch ist dieser Vegetationsdämon Looffrosch Schauspieler, den Chor bilden da die 4 nicht maskirten Bursche, die das Spiel mit kunstvollem Peitschenknall rhythmisch begleiten.

nicht zu ahnen vermögen, dass das Costüm des tragischen Chores die Silenmaske war. Das nicht, wohl aber müssen wir aus seinem Namen auf seine ursprüngliche Bocksnatur schliessen und sind sicher, uns nicht zu täuschen. Vielleicht hilft auch für die Komödie der Name ihrer Choreuten weiter: *κωμῳδοί* heissen sie officiell[9]), also Sänger des *κῶμος*. Wer aber singt den *κῶμος* anders, als Männer? Also besteht der komische Chor einfach aus Menschen und will gar nichts anders sein. Das ist auch die Meinung des Aristoteles und seiner Schule gewesen. Denn er leitet die Komödie her *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα*[10]). Das Phalloslied singt Dikaiopolis als Dikaiopolis, ohne sich zu einem anderen Wesen umzugestalten; nicht an seinem Leibe hat er das Symbol des Gottes, sondern vor ihm her wird es im feierlichen Zuge getragen[11]). Ebenso ist die Phallophorenprocession angeordnet, die Semos von Delos beschreibt[12]): einer trägt den Phallos, die

---

[9]) In den Didaskalien CIA 971.

[10]) Poët. 1449a. 11.

[11]) Aristophanes Acharn. v. 247 ff.

[12]) Athenäus XIV 622CD. Poppelreuters (S. 14) Zweifel an der Wahrheit dieser Mittheilung müsste begründet sein, um widerlegt werden zu können. Was ist denn an dem Bericht Unglaubwürdiges und Unwahrscheinliches? Jeder Carneval, jeder Martinstag und „Fastelabend", die selbst im protestantischen Deutschland noch gefeiert werden, lehren doch die Zähigkeit solcher Gebräuche.

andern geleiten ihn und singen einen Hymnos, von dem uns nur die einleitenden Verse mitgetheilt werden. Auf den Gesang folgt Neckerei. Auch diese Delier wollten gar nichts anderes vorstellen, als sie sind. Ausdrücklich bemerkt Semos, sie trügen keine Maske. Ursprünglich also hatte der komische Chor überhaupt kein Costüm, er trat auf in dem Kleide, das er immer trug, eine Anzahl von Männern, die keine andere Absicht hatten, als dem Gotte Ehrfurcht zu erweisen. Seine Maskerade ist secundär.

Damit ist zwischen Chor und Schauspielern der altattischen Komödie ein Unterschied aufgedeckt, wie in der Tragödie. Hier aber ist er noch grösser: den Chor bilden Menschen, die Schauspieler erscheinen in der Gestalt göttlicher Begleiter des Dionysos. Aus der Vereinigung dieser beiden grundverschiedenen, nur durch die gemeinsame Beziehung zu Dionysos zusammengehörigen Bestandtheile ist die alte Komödie erwachsen. Freilich nur sie, nicht die neue. Nichts zeigt so sinnfällig ihren fundamentalen Unterschied von der alten als das Costüm: Phallos, Schmerbauch und Riesenarsch, alle charakteristischen Theile der alten Komiker sind verschwunden, die Masken sind Charaktermasken wie die tragischen; nur das Prachtgewand und das Pathos hat sie nicht angenommen, weil ihr beides nicht anstand — das echte Kind der euripideischen Muse.

Wie konnten nun jene beiden disparaten Theile zu einer Einheit in der alten Komödie verwachsen?

Sind sie denn aber wirklich zusammengewachsen? Ehrlicher Weise müssen wir doch gestehen, selbst die Genialität des Aristophanes hat es nicht ganz vermocht, sie zum einheitlichen Kunstwerk zu verschmelzen. Die Parabase fällt stets heraus. Sie ist künstlerisch schlechterdings nicht zu rechtfertigen. Nur uralt heilige Sitte hat sie so lange geschützt. Gerade weil sie unvermittelt in der Komödie steht, ist sie so werthvoll für die Entwickelung dieser sonderbaren Kunstgattung. Sie ist längst als ihr Kern erkannt. Und bis auf den heutigen Tag glaubt man aus ihr die Entstehung der alten Komödie erklären zu können. Es ist das noch weniger möglich, als aus dem Bockschor die Tragödie abzuleiten. Daraus, dass die Begleiter der Phallosprocession nach Absingen ihres Hymnos die Umstehenden neckten, kann sich unmöglich ein dramatisches Spiel entwickeln, weil das vielköpfige Publicum die Gegenpartei bildet. Die typische Gestalt der Nachrede zeigt das am besten. Aber auch wenn wir, wofür manches spricht, zwei Chöre für die älteste Form der Komödie annehmen[13]), konnte sich jedenfalls die attische Komödie, die wir kennen, nicht bilden. Denn die Schauspieler gehören nicht zum Chor, sondern stehen ihm durchaus fremd gegenüber. Es liegt auch hier nicht organische Entwickelung sondern mechanisches Aneinanderrücken zweier urfremder Bestandtheile vor: an den

---

[13]) Zielinski: Gliederung der att. Kom. S. 249, Kaibel: Hermes XXX 1895. S. 80.

attischen Chor der Phallophoren hat sich die peloponnesische Posse angesetzt.

Es ist nicht unmöglich, von ihrem Zustande zu der Zeit ein Bild zu entwerfen, als sie von den Athenern aufgenommen und an ihren altgewohnten Chor von Komöden angegliedert wurde. Sie ist ursprünglich ausgegangen von dem dionysischen Festbrauch, des Gottes sonderbare unfläthige Gesellen, deren Aeusseres und Namen sie als freundliche, Fruchtbarkeit spendende Kobolde erkennen lässt, leibhaft vorzuführen, wie die Chöre der Böcke und Silene und wohl auch die Bärinnen der Artemis von Brauron und die Stiere des Poseidon zu Ephesos gleicher Sitte ihre Existenz danken[14]. Früh jedoch hat man den ursprünglichen Sinn dieser Begehung verlassen und hat, statt das Treiben der guten Geister darzustellen, alle möglichen Scenen aus der Sage und dem Tagesleben aufgeführt, ohne freilich das durch Religion und Sitte geheiligte alte Costüm aufzugeben, das schliesslich allein noch den Zusammenhang dieser Spiele mit dem Fest des Dionysos herstellte, wie es ganz ebenso in der Tragödie ergangen ist.

Sosibios[15] hat solche noch zu seiner Zeit volksthümlichen Spiele in Lakedaimon beobachtet. Durch seine Gleichsetzung der dort Dikelisten genannten Mimen mit den italischen Phlyaken, die durch die

---

14) Vgl. v. Wilamowitz Herakles I¹ S. 84, A. Dieterich de hymnis Orphicis S. 5.

15) Athenäus XIV 621 EF.

Vasen als identisch mit den peloponnesischen Kobolden erwiesen werden, sind wir berechtigt, die lakedaimonischen Spiele uns ähnlich wie die der Phlyaken zu denken. Die Dikelisten stellten z. B. einen ausländischen Arzt dar oder einen Obstdieb. Wenn uns nun Phlyakenvasen ähnliche Scenen zeigen, so hängen offenbar diese nicht von jenen oder umgekehrt ab, sondern es ist dieselbe Art possenhafter Darstellung des Lebens hier wie dort diesen Spielen von ihrem gemeinsamen Ursprunge her eigenthümlich. So könnte man in Heydemanns Sammlung der Phlyakendarstellungen[16]) den drollig geputzten Mann mit der eigenthümlich aufgestutzten Binde im Haar und dem grossen Krummstab (F) als „gelehrten Mann“ wohl ausgeben. In D maust Xanthias einen Kuchen, auch Charis und Philotimides naschen wohl. Einen ertappten Spitzbuben stellt S dar. Und so manches andere Bild giebt offenbar das Leben in drastischer Caricatur wieder, z. B. der Krater r, wo ein Bauer vor der Obrigkeit in Steuer- oder derartigen Angelegenheiten erscheint. Daneben haben die Phlyaken einen ganz andern Stoffkreis gepflegt, den mythologischen. Freilich ist hier Vorsicht geboten, da wir wissen, dass hier die Travestie der Tragödie hineinspielte[17]). Aber wir gewinnen leicht festen Boden durch die Vergleichung der unteritalischen

---

[16]) Archäolog. Jahrbuch I 1886. S. 260 ff.

[17]) Stephanus Byzant. s. v. *Τάρας*. Vgl. E. Volker, Rhinthonis Fragmenta. Diss. Halle 1887. S. 12 f.

Phlyakenbilder mit den böotischen Kabirenvasen. Die hier erscheinenden lächerlich hässlichen Kobolde mit fetter Schmere, dickem Podex und riesigem Phallos sind identisch mit den auf korinthischen Getässen so häufigen Gesellen des Dionysos, die die Väter der Komödie geworden und Vorbilder des komischen Costüms geblieben sind[18]. Wenn nun dieselben Figuren gleichzeitig in derselben Gegend zur Parodie der Heldensage verwendet werden, so ist dem Schlusse nicht zu entgehen, dass in Böotien im vierten Jahrhundert dieselben Komiker in derselben Weise das Volk amüsirten, wie in Unteritalien unter dem Namen der Phlyaken. Wir sehen auf der Kabirenvase Athen. Mitth. XIII, 1888 Tfl. 11 den Bellerophon im komischen Costüm mit seinem Pegasus die Chimaira bekämpfen. Auf einer andern im Journal of Hellenic studies XIII, 1892/3 pl. IV bringt Kirke, ein scheussliches Weib, dem Odysseus den Zaubertrank. Auf einer dritten höchst interessanten, die sich jetzt im Berliner Museum befindet[19], ist im gleichen Aufzuge Kadmos dargestellt. Er hat sein Reisegepäck abgelegt und geht auf einen von Schilf überwucherten, also Wasser versprechenden Ort zu; aber vor einer furchtbaren Schlange, die sich vor ihm plötzlich emporbäumt, taumelt er erschreckt zurück, und gewissenhaft hat der Maler deutlich ge-

[18]) A. Körte, Athen. Mitth. XIX 346 ff., Loeschcke ebenda S. 520, 1.

[19]) Invent. 3284, Archäolog. Anzeiger 1895. S. 36, No. 29.

macht, dass dem göttlichen Kadmos dasselbe passirt, wie dem braven Euelpides, als ihm des Epops Vogeldiener unerwartet entgegentritt. Auf der Gegenseite des köstlichen Napfes sieht man Herakles in der komischen Ungestalt, die Keule in der gesenkten Rechten, das Löwenfell um den linken Arm geschlungen, mit grossen Schritten zwischen drei in Mäntel gehüllten Männern gleicher Figur hindurch enteilen. Der Einfluss der Komödie ist hier handgreiflich und die Parallele mit den Phlyakographen vollkommen, nur dass diese, was sie auf der Bühne sahen, genau so malten, wie es dargestellt worden war. Wir finden bei ihnen dieselbe Art der Parodie der Heldensage. Der Hauptheld ist Herakles. Als Fresser und Hurer erscheint er bei Heydemann in p, f und M, oder er tritt mit den Kerkopen auf (O), sucht Apollon zu überlisten[20]) (q), statt zu pochen schlägt er mit seiner Keule die Thüre ein (R).

Aus denselben Stoffkreisen hat auch Epicharm seine Komödien wenigstens zum Theil genommen: das können wir sagen, so wenig wir sie auch kennen. Im Ἀγρωστῖνος muss doch wohl ein Bauer eine hervorragende Rolle gespielt haben. Den Parasiten hat er, so viel man weiss, zuerst auf die Bühne gebracht[21]). Des Herakles Hochzeit, bei der es kolossal zu essen gab, seine Einkehr bei Pholos, wo seine Neigung für ein

---

[20]) Vgl. A. Körte, Archäol. Jahrb. VIII. S. 88.
[21]) Athenäus VI 235 e ff.

gutes Fass auch in der geläufigen Sage den Kern bildet, sein Abenteuer mit Busiris hat Epicharm auf seiner komischen Bühne gespielt. Auch troische Sagen finden sich bei ihm (z. B. des Odysseus Spähersendung nach Troia)[22], wie auf den Phlyakenvasen (z. B. der Raub des Palladion durch Odysseus und Diomedes bei Heydemann h), und wie er den kecken Götterschwank von der Fesselung der Hera und ihres Sohnes Ares Versuch, den Hephaistos im Kampf zu überwältigen auf seine Bretter gebracht hat, so haben Phlyaken als Daidalos und Enyalios um oder vor Hera gekämpft[23].

Diese possenhafte Parodie des Edelsten, was die Griechen hatten, der Götter- und Heldensage ist doch etwas sehr Merkwürdiges. Wo finden wir dem Aehnliches? Epicharm theilt diese Eigenthümlichkeit mit den Phlyaken und den böotischen Komikern des vierten Jahrhunderts. Und nicht anders — das ist klar — ist Rhinthon zu beurtheilen: er parodirt die Tragödie nur, weil sie die Sage darstellt und deren zu seiner Zeit volksthümlichste und verbreitetste Form gab. Kann so überhaupt noch ein Zweifel sein, dass die Komödie Epicharms mit dem Phlyax wie mit der böotischen

---

[22]) Im Ὀδυσσεὺς αὐτομόλος Lorenz Epicharm S. 247, 125. Dazu tritt das kostbare von Gomperz publicirte Fragment: Mittheil. aus der Sammlung der Papyrus des Erzherzog Rainer V 1 ff.

[23]) Vgl. v. Wilamowitz: Hephaistos (Nachrichten der Götting. Ges. d. Wiss. phil.-hist. Kl. 1895. S. 222 mit An.)

Komödie eng zusammenhängt? Für diese beiden ist die Abkunft von der peloponnesischen Posse durch das Costüm sicher gestellt. Können wir glauben, dass Sicilien, so dicht aus der Peloponnes colonisirt, eine gleichartige Komödie sich selbst geschaffen habe, die es lange vor Epicharm übte, sogar schon so kunstmässig, dass sich Namen von älteren sicilischen Komikern, wie Phormis und Deinolochos erhalten haben? So Eigenthümliches kann nicht an verschiedenen Stellen durch Urzeugung entstehen: es sind alles Reiser von demselben Baum, die in neuen Boden verpflanzt sich weiter entwickelten, je nach der Pflege, hier reicher, dort ärmer, aber alle gleichartig und mit dem deutlichen Zeichen ihres Ursprunges. Dieser Baum stand im Mutterlande, in der Peloponnes haben sich seine ältesten Spuren erhalten, seine Ableger werden also wohl mit den Colonien in den Westen gegangen sein. Ein beträchtliches Alter und eine weite Verbreitung sind für diese peloponnesische Komödie gesichert.

Schon im Anfange des fünften Jahrhunderts, ehe wir auch nur glaubwürdige Namen attischer Komiker hören, hatte also die peloponnesische Komödie in Sicilien eine hohe Blüthe erreicht. Von einer Kenntniss Epicharms finden sich vor Platon keine Spuren in Athen[24]). Dass aber in Syrakus Komödien aufgeführt

---

[24]) v. Wilamowitz, Herakles I[1] S. 53. Dass der Mimos des Sophron mit der sicilischen Komödie zusammenhängt, ist gewiss

wurden so kunstvoll wie nirgend auf der Welt, das wussten die Mitbürger des Aischylos sicherlich so gut wie Hieron von der neuen Kunst Athens, der Tragödie, gehört hatte. Das ist gar nicht anders möglich bei dem damaligen Verkehr; kannte doch Epicharm genau die Lehre Heraklits von Ephesos und hat doch dieser seines in Italien lebenden Zeitgenossen Pythagoras Schriften gelesen, und Solon wird die Elegien des Mimnermos, der etwa gleichzeitig dichtete, nicht in dessen Heimath kennen gelernt haben[25]. Doch wenn Epicharm auch wirklich keinen Einfluss auf die attische Komödie geübt hat, die peloponnesische Posse, die er zum Kunstwerk gewandelt hatte, war auch in Athen heimisch geworden und hatte nicht nur ihr scurril gemeines Costüm, auch ein festes Repertoir mitgebracht. Der wüste Fresser und Tölpel Herakles trat in Athen auf wie in Sicilien, Unteritalien, Böotien und gewiss auch in der Peloponnes. Aristophanes benutzt noch die alten Spässe in den Fröschen, nur dass er ihnen durch Einführung des Dionysos unter der Maske seines reckenhaften Bruders eine neue Pointe giebt. In dieselbe Kategorie ist zweifellos mit Recht auch die Ein-

---

richtig, doch dass diese durch ihn abgelöst wurde, ist bei ihrer Volksthümlichkeit und ihrem Schutz durch die Religion undenkbar.

[25]) Epicharms *αὐξανόμενος λόγος* vgl. Bernays kl. Schriften I. 111. Heraklit frg. 16 B citirt in einem Atem Hesiod, Pythagoras, Xenophanes, Hekateios. Solon frg. 20 vgl. Mimnermos frg. 6. Vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Alterthums II § 391 A.

gangsscene dieser Komödie versetzt[26]). Denn so ähnlich, besser identisch ist das Bild auf einer Phlyakenvase (R), dass man es früher für eine Darstellung eben jener aristophanischen Scene hielt; aber dort ist es der wirkliche Herakles, hier nur seine Maske. Die Anfangsverse zeigen schon, dass auch den Athenern dieser Aufzug nicht neu war; an ihre Enttäuschung knüpft Xanthias gleich an:

εἴπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα,
ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι[27]);

Woher diese Art von Komödie stammte, haben die Athener nicht vergessen; das zeigen zur Genüge die bekannten Verse der Wespen:

φέρε νυν κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον.
ὀλίγ' ἄτθ' ὑπειπὼν πρότερον αὐτοῖσιν τάδε,
μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.
ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ' οὔτε κάρυ' ἐκ φορμίδος
δούλω διαρριπτοῦντε τοῖς θεωμένοις
οὐθ' Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος.

Mag auch das freundnachbarliche Verhältniss zu den Megarern mitgewirkt haben, um alle rüpelhaften

---

[26]) S. A. Körte, Arch. Jahrbuch. VIII. S. 87.

[27]) Aristophanes hätte ebenso gut hier wie Vesp. v. 55 ff., Nub. 539 ff. seinen Feinden gegenüber, auf das *σκῶμμα Μεγαρικόν* hinweisen können. Aber an seine Komödien hütet er sich denselben Maassstab anzulegen, wie an die seiner Gegner. Vgl. die treffende Ausführung von A. Körte, Arch. Jahrb. VIII S. 64.

und abgedroschenen Spässe megarisch zu nennen, an der Existenz einer megarischen Komödie ist nicht mehr zu zweifeln[28]. Aristophanes bezeichnet in der eben angeführten Stelle ihre Stoffe gerade so, wie man sie nach der Vergleichung der Phlyaken mit Epicharm und der attischen Komödie feststellen müsste. Das Material ist nicht genügend, um viele Züge in ihr als „megarisches" Gut nachzuweisen. Dass aber die Art, wie Aristophanes in der Eirene, den Vögeln und Fröschen die Götter behandelt, in Epicharms oder, vorsichtiger gesagt, in der peloponnesischen Komödie ihr Vorbild hat, kann jetzt doch wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, zumal wenn man sich vorstellt, dass die Götter bei ihm in derselben gemeinen Missgestalt erschienen, wie in jenen. In anderen Stücken des Aristophanes, seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger bildete sogar ganz wie in der nichtattischen Komödie die Parodie eines Mythos den Kern und das Thema. Ich nenne nur des Kratinos *Ὀδυσσῆς*[29], des Aristophanes *Αἰολοσίκων, Κώκαλος, Φοίνισσαι,* Platons *Ἄδωνις, Ζεὺς κακούμενος, Φάων,* des Archippos *Ἡρα-*

---

[28]) Vgl. v. Wilamowitz, Hermes IX 1875. S. 319 ff. Herakles I[1]. S. 52, 10. Zurückgenommen hat er sein Urtheil im Commentariolum metricum II (Göttingen 1895/6).

[29]) Kaibel, Hermes XXX. 1895. S. 71 ff. hat ihre Reconstruction versucht. Ich kann mich aber nicht überzeugen, dass eine *Ὀδυσσῆς* betitelte Komödie zwei Chöre, einen von Gefährten des Odysseus und einen von Kyklopen gehabt habe.

κλῆς γαμῶν. Viele Stücke der mittleren Komödie haben bekanntlich ihre Stoffe aus der Sage entnommen[30]). Andere haben aus dem Leben gegriffene Typen in den Mittelpunkt gestellt, wie z. B. von Anaxandrides, Xenarchos, Antiphanes anderen Dramen mit dem Titel *Ἄγροικος* bekannt sind. Mag auch in der Ausführung dieser Vorwürfe der Unterschied zwischen diesen Dichtern und Epicharm und seinen unbekannten Zeitgenossen und Vorläufern noch so gross sein, es ist dieselbe Art der Komödie, und sie haben die Athener nicht erfunden, sondern überkommen. Für diese werden wir auch wohl jene in den Acharnern, Fröschen, Vögeln u. s. w. gleichartig auftretende lose Scenenfolge in Anspruch nehmen müssen, die Poppelreuter treffend mit den Arlekin- und Kasperle-Spässen verglichen hat[31]).

Doch welchen Grad von Sicherheit man diesen Erwägungen auch zuerkennen mag, das Costüm ist genug Beweis, dass die in der Peloponnes gebildete Posse sich an den altattischen Chor der Komödie angesetzt hat. Auch ist noch zu erkennen, wie sich diese Verbindung vollzogen hat. Mir leuchtet Poppelreuters Beweis durchaus ein, dass die Parabase ursprünglich die Komödie begann[32]) und an sie sich das drama-

---

[30]) S. Meineke, Frg. Comic. I p. 283.

[31]) Poppelreuter, de comoediae Atticae primordiis. p. 24 ff.

[32]) Drei Komödien des Kratinos haben wirklich mit einem Chorgesang resp. einem „parabasenartigen Vortrag" begonnen. S. Kaibel, Hermes XXX. S. 75 mit An. 2.

tische Possenspiel — zunächst wohl ohne jeden Zusammenhang — anschloss. Auch hier aber setzte der attische Geist schaffensfreudig ein: er verschmolz die beiden fremden Bestandtheile und erfüllte die neue Form mit neuem Geist[33]. Nicht der Mythos in seinen tausend Gestalten, nicht allgemein gültige Typen der Alltagsmenschen gaben der Komödie fürder den Stoff, das gewaltig pochende Leben in Politik und Wissenschaft und Kunst ward ihr Gegenstand. Was gerade die Gemüther bewegte, das packten die Komiker, gestalteten es mit toller Phantasie und führten es mit einem unversieglichen Sprudel keckster Witze und übermüthigster Laune ihren Mitbürgern vor — nicht sie zu bessern und zu bekehren; auch sie sangen wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet. Und wahrlich sie durften

[33]) Ich kann freilich nicht läugnen, dass auch bei dieser Entstehungshypothese der altattischen Komödie aus dem Chor, resp. den zwei Chören der *κωμῳδοί* und der peloponnesischen Posse ein Rest bleibt. Sobald der Chor in die Handlung der Posse hineingezogen wurde, war seine Maskirung nothwendig. Möglich, dass dies nach dem Vorbilde der Tragödie schon zu der Zeit geschehen ist, als jene Cap. III An. 4 aufgezählten Vasen gemalt wurden, also um 500. Vor der staatlichen Anerkennung der Komödie an den gr. Dionysien Ende der sechziger Jahre, dürfte es sicher anzunehmen sein. Doch wenn man sich auch allenfalls einen Ritterchor bei einer Komödie nach Art der peloponnesischen noch vorstellen kann — vielleicht darf man auch mit Poppelreuter schon an die in Athen neu erstandene politische Komödie denken — wie aber Vögel, Frösche, Wespen, Straussenreiter u. s. w., zu solcher Posse in Beziehung gesetzt werden konnten, ist mir nicht recht begreiflich.

stolz hinabsehen auf die „megarische“ Rüpelkomödie, denn sie hatten eine neue Kunst geschaffen. Nur in Athen konnte sie entstehen und leben, freilich auch nur im Athen des fünften Jahrhunderts. Bald sank sie herab. Die „mittlere“ Komödie dürfte stofflich der epicharmischen nicht so unähnlich gewesen sein, wie die des Aristophanes und seiner Genossen. Die peloponnesische hat ihr Kind, die altattische, überlebt.

IV. Standort von Chor und Schauspielern bis zum peloponnesischen Kriege

Die skizzirte Entstehungsgeschichte der Tragödie und Komödie könnte, wenn anders etwas Wahres an ihr ist, leicht benutzt werden, um von vornherein für diese beiden Spiele eine erhöhte Bühne wahrscheinlich zu machen[1]. Bildet ja doch der Schiffskarren eine, auf dem Dionysos daher gezogen wurde, vom Chor der Silene geleitet, und wenn man geneigt ist, diesen altattischen Festzug mit der Tragödie in Verbindung zu bringen, so kann man kaum umhin, den ersten Schauspieler auf diesen Wagen zu postiren, um so mehr als erst so der Thespiskarren ganz zu seinem Rechte käme. Und wenn das Costüm der attischen Komödie mit dem der Phlyaken übereinstimmt und beide aus einer im Mutterlande heimischen Sitte abgeleitet werden, sollte man nicht auch für sie die erhöhte Bühne annehmen müssen, auf der ihr Stammgenoss der Phlyax nach Ausweis der Vasenbilder agirt wurde?

---

[1]) Das ist vielfach geschehen, vgl. A. Müller, Griech. Bühnenalterth. S. 108.

So unentbehrlich leider für jede Wissenschaft Schlüsse aus unsicheren Combinationen sind, hier sind sie unstatthaft, denn wir haben festen Grund. Die Dramen selbst müssen am besten lehren, wie der Schauplatz beschaffen war, für den sie gedichtet sind. Sie allein können es, weil sie die einzigen zeitgenössischen Zeugnisse sind. Am wenigsten dürfen uns Vitruv und Pollux für diese Frage auch nur aufhalten. Keiner von Beiden macht den Anspruch, über die Aufführungen des fünften Jahrhunderts aufzuklären. Die modernen Hypothesen können nur den klaren Blick verwirren: ergiebt die Prüfung des allein in Frage kommenden Materials andere Resultate, so sind sie eben widerlegt.

Betrachten wir die Dramen in chronologischer Folge darauf hin, ob sie einen erhöhten Standpunkt fordern, oder für diese und den Chor das gleiche Niveau. Ich kann mich kurz fassen, weil die Frage eigentlich als sicher beantwortet gelten darf[2]). Von allgemeiner Anerkennung freilich ist diese Antwort noch weit entfernt. Es braucht Zeit, um alteingewurzelte Vorurtheile auszureuten. Wenn ich mir also nicht mit der Hoff-

---

[2]) Vgl. bes. Höpken Bonn. Diss. 1884, S. 8 ff., Niejahr Greifswald. G. Progr. 1885, Harzmann Marburg. Diss. 1889. S. 28 ff. Bodensteiner im 19. Supplbd. der Neuen Jahrb. f. Philolog. 1893. S. 639 ff. Capps the stage in the Greek theatre according to the extant dramas New Haven 1891 ist mir nicht zugänglich.

nung schmeichle, nach dieser Richtung viel zu erreichen, auch wesentliche neue Momente in dieser Frage nicht beibringen kann, so bedarf ich doch für meine weiteren Zwecke einer klaren Auseinandersetzung, die vielleicht in diesem grösseren Zusammenhange einige Zweifler überzeugen wird.

In den ältesten beiden Tragödien des Aischylos, Hiketiden und Persern von 472, ist ein erhöhter Standort der Schauspieler über dem Chor unmöglich. Denn in den Hiketiden 835 ff. legt der ägyptische Herold Hand an die Danaiden. Dass er so nicht nur droht, sondern thut, zeigt ihr Ausruf 904:

διωλόμεσθ᾽ ἄελπτ᾽, ἄναξ, πάσχομεν.

Nothwendig muss der König mit einem grossen Gefolge (985) ebenda auftreten, wo der Herold und Chor sich befinden, da es zwischen ihnen fast zu Thätlichkeiten kommt. In den Persern steht Atossa τάφου πέλας (684), der Chor gleichzeitig ἐγγὺς τάφου (686), also beide doch dicht bei einander. Am Schluss begleitet der Chor der Alten den König, wie es sich ziemt; natürlich doch auf gleichem Niveau:

1076 ἰὴ ἰὴ πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

Freilich ist in jedem von beiden Stücken einmal ein höherer Standpunkt für einen Schauspieler erforderlich. Denn wenn Danaos sagt:

713 ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ᾽ ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ
τὸ πλοῖον,

so muss er ebenso auf einer sichtbaren Erhöhung stehen, wie Dareios, den der Chor beschwört

658 βαλὴν, ἀρχαῖος βαλὴν, ἴθ᾽ ἴθ᾽ ἱκοῦ
τόνδ᾽ ἐπ᾽ ἄκρον κόρυμβον ὄχθου.

Aber schon diese ausdrückliche Ankündigung beweist schlagend, dass das Auftreten in der Höhe eine Ausnahme ist. Es bestätigt also nur, dass es nicht die Regel war. Uebrigens kommt dasselbe ja doch auch später häufig genug vor, wie z. B. der Wächter im Agamemnon, Antigone mit ihrem Pädagogen in den Phoinissen in der Höhe, auf dem Dache erscheinen[3]. Prometheus kann für diese Periode nicht in Betracht kommen, da er im Verdacht steht, für eine spätere Wiederaufführung überarbeitet zu sein, den ich im Capitel IX zur Gewissheit steigern zu können hoffe.

Eine zweite Periode der Tragödie beginnt mit der Orestie von 458[4]. Die Zahl der Schauspieler und Choreuten ist erhöht. Zum ersten Mal ist ein Haus dargestellt, das sich mit mehreren Thüren[5] gegen die Zuschauer hin öffnet, und dies bleibt, wie es nicht anders sein kann, für alle drei Stücke der gegebene Hintergrund, obgleich er seine Bedeutung wechselt: Palast des Agamemnon, Tempel des Apollon in Delphi, der

[3]) Vgl. unten Cap. V, S. 97 f.

[4]) S. v. Wilamowitz, Hermes XXI. 1888. S. 597 ff.

[5]) Choephor. 875. Der Knecht stürzt aus dieser Thür, hinter der Aigisth ermordet ist, und ruft aus einer andern Klytaimestra heraus.

Athena in Athen. Zum ersten Mal wird das Ekkyklema angewandt[6]). Trotz dieser grossen Neuerungen, die sich zwischen 467 und 458 vollzogen haben, ist das räumliche Verhältniss zwischen Schauspielern und Chor dasselbe geblieben. Der Triumphzug Agamemnons mit seinen Gespannen kann nur zu ebener Erde, also in der Orchestra sich entfaltet haben. Also empfängt dort auch Klytaimestra ihren Gemahl. Ebenso wenig ist es denkbar, dass sie in der folgenden Scene von hoher Bühne herab zur Kassandra sprach, die auf dem Wagen sitzen geblieben ist und erst nach dem Fortgang der Herrin herabsteigt. Beim Todesschrei des Königs wollen die Greise in den Palast eindringen: da wird das Badezimmer mit den Leichen und der Mörderin sichtbar. Am Schlusse werden Aigisth und seine Schergen nur durch das Dazwischentreten der Klytaimestra vom Kampfe mit dem Chor abgehalten. Soll er etwa eine Höhe stürmen wollen? Im Anfange der Eumeniden kann Niemand läugnen, dass sich Schauspieler und Chor auf der gleichen Höhe befinden, und will Jemand in der Gerichtsscene die Areopagiten, Athena, Orest mit seinem Anwalt Apollon auf erhöhter Bühne, die Kläger tiefer aufstellen? Die Orestie ist ganz und gar unmöglich, wenn sich nicht alle Darsteller, Chor und Schauspieler und Statisten und Nebenchor auf einem Niveau und ungehindert bewegen können.

[6]) S. unten Cap. VI.

In den Tragödien der folgenden Zeit wird der Chor mehr und mehr in die Rolle des an der Handlung unbetheiligten Zuschauers gedrängt. Immer deutlicher bildet sich das reine Drama heraus, das dem Chor keine Stelle giebt und ihn nur als Ballast weiterschleppt, weil ihn auszuscheiden Religion und Herkommen verbieten. Deshalb finden sich in den Dramen des Sophokles und Euripides, von denen ich hier nur die bis in den Anfang der zwanziger Jahre in Erwägung ziehe, weniger augenfällige Beweise gegen die Existenz einer erhöhten Bühne, als bei Aischylos, der die Tragödie erst recht aus dem Chor entwickelt hat.

Es ist doch, sollte man meinen, für Jeden ohne weiteres einleuchtend, dass Scenen, zwischen Chor und einem Schauspieler einerseits und einem zweiten Schauspieler andrerseits nur entworfen werden konnten von Dichtern, die alle Darsteller auf einer Fläche wussten. Wäre die räumliche Trennung von Chor und Schauspielern und ihre Vertheilung auf Orchestra und Bühne, wie sie gefordert wird, Gesetz gewesen, Sophokles hätte nicht Tekmessa und Chor so eng verbunden dem Aias gegenübergestellt oder sie gemeinsam die Leiche suchen lassen. In jener Scene erkennt man deutlich seine Absicht, seinen Helden, ich möchte sagen, plastisch herauszuheben. Aber völlig verfehlt hätte er die Wirkung, wenn Aias und Tekmessa auf hoher Bühne, der Chor tiefer gestanden hätte. Denn dadurch wären sie beide hervorgehoben und gemeinsam dem Chor entgegen-

gesetzt worden, während klar genug betont wird, dass die Waffengefährten von Salamis in des Aias Schätzung höher stehen, als die Sclavin, die nur desshalb eine gewisse Bevorzugung geniesst, weil sie ihm den Sohn geboren hat. Solch Widerspruch zwischen der Absicht der Dichtung und ihrer Verwirklichung durch zeitgenössische Aufführung ist in jedem Falle ausgeschlossen, zumal hier der Fehler leicht dadurch hätte vermieden werden können, dass der Chor wie in der Antigone, die aus derselben Periode stammt, von der Handlung ausgeschlossen, als unparteiischer Zuschauer hätte eingeführt werden können.

Aus den älteren der erhaltenen Stücke des Euripides lässt sich ein Beweis gegen die Schauspielerbühne so wenig erbringen, wie aus der Antigone. Doch wenn in der Alkestis Herakles bei seiner Ankunft den Chor fragt, ob Admet zu Hause sei, so kann sich diese Scene in natürlicher Weise doch nur so abspielen, dass er die Alten auf seinem Wege zum Thore trifft, also durch die Orchestra auf den Palast zuschreitet. Da aber noch weniger ein Beweis für die hohe Bühne aus diesen Tragödien zu erpressen ist, so ist es nothwendig, für sie dieselben Verhältnisse des Schauplatzes anzunehmen, welche ihre Vorgänger fordern, wenn nicht schwerwiegende Gründe dagegen sprechen. Ich wüsste aber nicht, dass solche vorgebracht sind. Im Gegenteil. Sämmtliche Stellen, die zum Beweise eines erhöhten Gerüstes für die Schauspieler allein

oder für sie und den Chor gemeinsam, angeführt sind, stammen aus Komödien und Tragödien nach dem Anfange des peloponnesischen Krieges, keine einzige findet sich in einem älteren Stücke. Darin liegt das Geständniss, dass für die ältere Zeit die hohe Bühne nur durch einen Rückschluss aus jüngeren Perioden gewonnen ist. Wie geartet der Schauplatz in diesen war, soll einer anderen Untersuchung im Capitel XI vorbehalten werden. Wie sie ausfällt, ist für die ältere Zeit ganz gleichgültig. Denn jede Uebertragung einer für jene erwiesenen Einrichtung auf diese ist unter allen Umständen unberechtigt. Nur gewissenhafte Scheidung der Perioden kann die allmählige Entwickelung lehren. Folglich kann das aus sämmtlichen aischyleischen Tragödien und dem Aias des Sophokles gewonnene Resultat in keiner Weise durch irgend welche Erkenntniss der Bühnenverhältnisse späterer Zeit beeinflusst oder beeinträchtigt werden. Nirgends findet sich in ihnen eine Andeutung von Hinauf- und Herabsteigen, nirgends auch nur die Spur einer Schranke zwischen Chor und Schauspielern, sie geben vielmehr positive Beweise für die Einheit und Ebenheit des gesammten Schauplatzes. Dieser kann nur die eine ungetheilte Orchestra sein, wie sie für Chortänze damals wohl schon seit langer Zeit benutzt wurde. Auf ihr hatten die Silene den ersten Bocksgesang aufgeführt, sie ist die Wiege der Tragödie.

Wie ist es nun aber zu erklären, dass der Schiffs-

karren mit dem Gotte Dionysos, der den Mittelpunkt jener Satyrchöre ursprünglich bildete, den sie auf den Festplatz geleiteten und von dem der erste Schauspieler zu ihnen sprach, schon zur Zeit der ältesten erhaltenen Tragödien verschwunden ist, während man doch erwarten könnte, dass sich aus ihm ein höherer Schauspielerstand entwickelt hätte? Wir haben von einer Uebergangsstufe ganz glaubhafte Ueberlieferung[7]: der Sprecher habe von der *θυμέλη* zum Chor geredet. Sie wird als Altar oder als niederer Tisch zum Zerlegen des Opfers vor dem Altar definirt und als Tritt beschrieben. Vasenbilder erweisen diese Erklärung als richtig. G. Löschcke hat mich darauf hingewiesen, dass die Thymele auf der bekannten Schale des Brygos, deren Beziehung auf das Satyrspiel von Dümmler begründet ist und durch das Costüm des Herakles unzweifelhaft scheint, in dem niedrigen Tritte links neben dem Altar, an dem das Bild des Gottes steht, zu erkennen sei[8]. Iris scheint soeben von ihm herabgesprungen zu sein, um den aggressiven Silenen zu entfliehen. Diese Deutung wird bestätigt durch eine Reihe von andern Darstellungen, die auf einem ganz gleichen Tritte Musiker zeigen. Und sie haben, wie sicher bezeugt ist, auch in späteren Jahrhunderten ihren

---

[7]) Pollux IV 123 u. s. w. S. Wieseler, Thymele Gött. 1847, Harzmann Quaest. scaen. S. 16 ff.

[8]) Monum. d. Inst. IX. 46 = Baumeister, Denkm. Suppltfl. Dümmler Rhein. Mus. 43, 1888. S. 358.

Stand auf der Thymele gehabt[9]). Dasselbe gilt von den Rhapsoden, die in alter Zeit auf dem Altar selbst recitirt haben[10]), wohl einfach aus dem Grunde, weil damals ein Tisch zum Zerlegen des Opferthieres noch nicht üblich war. Die Brygosschale veranschaulicht uns den Schauplatz der Tragödie am Anfange des fünften Jahrhunderts. In der Orchestra steht das Bild des Dionysos und vor seinem Altar die dazu gehörige Thymele. Der alte Schiffskarren hat vor den neuen Stoffen, zu denen er nicht passte, weichen müssen. Der Gott, früher leibhaft gegenwärtig, ist nun wenigstens im Bilde da. Der Sprecher aber will sich aus der Masse des Chors herausheben und tritt auf die Thymele, wie alle Andern auch, die einen feierlichen Vortrag zu halten hatten. Als aber Aischylos einen zweiten Schauspieler einführte, ihn wirklich ausnutzte, ihn dem ersten gegenüberstellte und so den Dialog schuf, da reichte die Thymele für die beiden nicht mehr aus. Entweder musste sie beträchtlich erweitert werden, um ihnen geeigneten Spielraum und freie Bewegung zu gewähren, oder sie musste aufhören der Standort der Schauspieler zu sein. Der erste Weg hätte zur Bühne geführt, aber in der Mitte der Orchestra, denn da steht der Altar, wie auch die Brygosschale zeigt. Doch da konnte sie Aischylos nicht dulden, weil sie den Tanzplatz be-

---

9) S. unten Cap. XII.

10) Certam. Homeri et Hes. Rzach p. 249 (Ὅμηρος) σταθεὶς ἐπὶ τὸν κεράτινον βωμὸν λέγει ὕμνον εἰς Ἀπόλλωνα.

schränkt hätte, den seine Chöre und noch vielmehr die lyrischen Chöre in ganzer Ausdehnung gebrauchten, und weil sie zu weit von der Costümbude entfernt war, die allein die Schauspieler den Blicken des Publicums entzog[11]). Sie aber aus der Orchestra an jene Bude zu verlegen, darauf konnte er nicht verfallen, weil diese wahrscheinlich noch gar nicht für die Darstellung verwerthet wurde; hat sie doch noch nicht einmal in den Hiketiden, Persern, Sieben die Schauspieler an sich gebannt, was erst nach 467 geschah, als sie zu einem Hause ausgestaltet wurde, aus dessen Thüren diese unmittelbar auf den Schauplatz unter die Augen des Publicums traten. Aischylos wählte deshalb den zweiten Weg: er gab die Thymele als Bühne auf, stattete aber zum Ersatz seine beiden Sprecher mit Kothurnen aus, er gab ihnen eine wandelnde Bühne unter die Füsse. So erlöste er sie zugleich von dem einen Punkte, an den sie bisher gefesselt waren, zu freier Bewegung und behielt zugleich den Vorzug der alten Einrichtung bei: ihre Erhöhung über den Chor. So steht die Erfindung des Kothurns mit der grossen folgenreichen Neuerung des Aischylos, der Einführung des zweiten Schauspielers in ursächlichem Zusammenhang: sie ist nur eine der Consequenzen dieses Schrittes.

Schon 1884 hat Höpken mit dem klaren Blick gesunden Anschauungsvermögens diese ohne weiteres

---

[11]) S. Capitel V.

einleuchtende Erklärung des Kothurns gegeben. Zunächst verlacht, hat sich diese einfache Bemerkung mehr und mehr Boden errungen. Es ist kaum begreiflich, wie man sich der Erkenntniss verschliessen kann, dass der Kothurn nur Sinn und Zweck hatte, wenn seine Träger über andere Menschen erhoben werden sollten, wenn also alle auf derselben Ebene neben einander erschienen. Diejenigen, über die der Schauspieler hervorragen sollte, können in der Hauptsache nur die Choreuten gewesen sein. Denn wenn auch meist die Heroen und Heroinen attischer Sitte gemäss mit Gefolge auftraten, so wird das doch schwerlich von Anfang her so gewesen sein, und hat keineswegs immer stattgefunden. Wer soll denn die Götter begleiten, die doch ganze Tragödien allein gespielt haben? Die Boten, Späher, Kassandra, Philoktet, Bellerophon, Telephos, Perseus u. s. w. können unmöglich Gefolge hinter sich gehabt haben und haben doch lange Scenen allein dem Chor gegenüber gespielt, der nur der alten religiösen Sitte wegen zugegen war und geduldet werden musste.

Aber die komischen Schauspieler hatten, wie ausdrücklich überliefert wird und Abbildungen bestätigen, keinen Kothurn. Man hat das gegen Höpken eingewandt. Und es lässt sich nicht leugnen, dass der Wunsch, die Schauspieler vor dem Chor auszuzeichnen, in der Komödie ebenso lebhaft sein musste, wie in der Tragödie. Auch kann nicht behauptet werden, der Kothurn hätte die für Komiker unerlässliche lebhafte

Bewegung verhindert: dies unbegründete Vorurtheil widerlegen die Texte, wie ich Capitel XV zeigen werde. Dazu kommt, dass für die aus der gleichen Wurzel, wie die altattische, entsprossene Phlyakenposse des dritten Jahrhunderts eine Bühne durch die unteritalischen Vasenbilder gesichert ist. Sie zeigen ein etwa 1 m hohes Gerüst, das aus roh über einfachen Holzpfosten zusammengeschlagenen Brettern besteht[12]). Wann ist diese Bühne entstanden? Sie wird ziemlich ebenso alt sein, als diese Posse selbst. Von einem Chor als nothwendigen Gliede des Spiels ist keine Spur in ihr zu erkennen[13]), ein Paar Leute traten in dem Costüm dionysischer Kobolde auf und stellten wie deren drolliges Treiben so auch bald Typen des Lebens und Schwänke der Götter und Menschen dar. Die Zeit der Aufführung war ein Dionysosfest, der Ort des Spiels am Tempel, auf dem Markt oder wo es sonst sich am besten machte. Da ist nicht überall ein Hügel, von dessen Abhängen aus die Festgenossen die Aufführung übersehen können, und schauen wollen sie's alle. Giebt es etwas Einfacheres, als dem Uebelstande dadurch abzuhelfen, dass man den Platz der Schauspieler erhöht? Das ist rasch geschehen: ein Paar Bretter über einige Böcke oder Steine gelegt genügen. Jeder Bänkelsänger und Marktschreier schafft sich auch heute so seine Bühne. Die unteritalischen

---

[12]) Bei Heydemann, Archäol. Jahrb. I S. 260 ff. A H a k r. Vgl. Reisch, Zeitschrift f. österr. Gymn. 1887. S. 274.

[13]) Vgl. v. Wilamowitz, Herakles I[1] S. 53.

Vasen zeigen deutlich, dass die Bühne der Phlyaken eine solche improvisirte war. Wer will es für Zufall oder Flüchtigkeit der Maler halten, wenn sie meist nur aus schmucklosen Pfählen und Planken gezimmert erscheint? Wie in Athen bis zur Zeit des peloponnesischen Krieges Komödien aufgeführt wurden, wissen wir weder, noch haben wir das Material, aus dem wir es zu erschliessen hoffen könnten. Wer weiss, ob nicht am Heiligthum in den Sümpfen und auf Dörfern Attikas für das Spiel der dickbäuchigen phallosbewehrten Possenreisser einst eine leichte Bretterbühne gezimmert wurde? Im Temenos des Dionysos Eleuthereus unter den hohen Südabhängen der Akropolis, wo die Komödie erst Ende der sechziger Jahre zugelassen wurde[14]), war solche Estrade für sie unnöthig, da das Volk über einander sitzend und stehend sie bequem auf dem flachen Boden sehen konnte. Allmählig, besonders durch Kratinos, ist diese Posse mit dem Chor der Komöden zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen in jenen dreissig Jahren bis zum Auftreten des Eupolis und Aristophanes. Für diese war sie bereits gegeben. Da musste eine erhöhte Bühne für die komischen Schauspieler im Gegensatz zum Chor in der Orchestra höchst unbequem werden. Ganz unwahrscheinlich wird ihre Beibehaltung durch die Thatsache, dass die Tragödie schon längst die uneingeschränkte Einheit des Schau-

---

14) CIA II 971.

platzes für beide Theile der Darsteller durchgeführt hatte. Der Einfluss des tragischen Spieles auf die Komödie ist unverkennbar, ja man muss sogar die Frage erwägen, ob sich nicht die Vereinigung der weitverbreiteten dionysischen Posse mit dem Chor, die die attische Komödie von jener nicht zum wenigsten unterscheidet, unter diesem Einfluss vollzogen habe. Jedenfalls ist die einfache Uebernahme des für die Bedürfnisse der Tragödie geschaffenen Schauplatzes wahrscheinlich, wie wir auch später die Komödie die Errungenschaften jener, wie z. B. die Flugmaschine und den Götterstand ohne weiteres anwenden sehen. Den Kothurn den Komikern zu geben, verbot wohl die Erwägung, dass man die characteristische Figur dieser untersetzten Gesellen mit ihren dicken Bäuchen und Aerschen entstellen würde, wenn man ihnen eine grössere Höhe gäbe. Offenbar war ihre Gestalt damals so fest ausgebildet, dass sie irgendwie zu ändern unmöglich war. Aristophanes beginnt an der Unanständigkeit des Costüms Anstoss zu nehmen: er lässt den Phallos aufbinden[15]. Erst die „mittlere Komödie“ hat, wie es scheint, die merkwürdigen Zeichen göttlichen Ursprungs vom komischen Costüm entfernt und es menschlich gestaltet.

---

15) Aristoph. Nub. v. 538, vgl. A. Körte, Archäol. Jahrb. VIII. S. 64.

V. Der Schauplatz des Aischylos

Als ein bleibendes und wertvolles Resultat des Aufsatzes von U. v. Wilamowitz „die Bühne des Aischylos"[1]) betrachte ich seine Forderung, uns die Entwickelung der Bühnenverhältnisse in Uebereinstimmung mit der Entstehung der Tragödie und an der Hand der erhaltenen Dramen klar zu machen. Daraus folgt unmittelbar, dass die ältesten „Tragödien" auf demselben Schauplatz aufgeführt worden sind, wie die lyrischen Chöre: auf der kreisrunden Orchestra. Der einzige Sprecher dürfte wohl in der Mitte gestanden haben. Auch die Schale des Brygos zeigt das[2]).

Dagegen erfordert die Orestie und ebenso alle späteren Tragödien wie Komödien eine feste decorirte Hinterwand, aus der die Schauspieler hervortreten können. Auch wendet Aischylos bereits 458 sicher das Ekkyklema an und eine Oberbühne, auf welcher der Wächter auftritt. Seitdem spielt jedes Drama nothwendig unmittelbar vor der Decoration, die natürlich an der

---

[1]) Hermes XXI 1886. S. 597 ff.

[2]) Mon. d. Inst. IX Tfl. 46. Vgl. oben S. 76.

Costümbude angebracht ist, also ausserhalb des alten Schauplatzes, an der Grenze des kreisrunden Tanzbodens liegt.

Die Frage ist, wann ist der Standort der Schauspieler von der Mitte der Orchestra an ihre Peripherie vor eine Decorationswand verlegt worden? U. v. Wilamowitz kommt zu dem Schlusse, dies sei zwischen 467 und 458, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre geschehen. Denn die Perser und Sieben, Hiketiden und Prometheus spielen nach seiner Auffassung nicht vor einer Hinterwand, sondern um ein in der Mitte der Orchestra aufgestelltes Decorationsstück. Die Anhänger dieser Lehre — und ich bekenne gern, dass ich mich mit Eifer zu ihnen gehalten habe — sehen oder sahen bis vor Kurzem eine glänzende Bestätigung dieser Auffassung darin, dass die bei ihr hervortretende grosse Schwierigkeit für die Erscheinung des Dareios und das Versinken des Prometheus durch die Entdeckung eines unterirdischen Ganges, der vom Innern des Bühnengebäudes in die Mitte der Orchestra führt, in den Theatern zu Eretria, Sikyon, Magnesia am M. und anderen gelöst schien. Vor allen urtheilte so Dörpfeld[3]. Von der alten von ihm entdeckten Orchestra in Athen konnte die Entscheidung von vornherein nicht erwartet werden, da der Felsboden bis über ihre Mitte hinaus der römischen

---

[3]) Athen. Mittheil. XVI 1891. S. 363, XIX 1894. S. 73.

Bühne wegen fortgeschnitten ist. Dass die aufgefundenen unterirdischen Gänge, die offenbar zur späteren Orchestra gehören, zu Erscheinungen nicht gedient haben können, ist auch Dörpfelds Ansicht. Dagegen könnte ja sehr wohl in dem weggeschnittenen Stücke ein Gang, wie in Eretria, vorhanden gewesen sein. Die Frage steht also noch auf demselben Punkte, und Jeder, der sich über die Aufführungen des Aischylos ein Urtheil verschaffen will, muss sich mit ihr auseinandersetzen.

Ob nun dieser unterirdische Gang nicht ganz anderen Zwecken gedient habe, wie immer noch Archäologen, gerade des antiken Bauwesens kundige, behaupten, vermag ich nicht zu entscheiden. Wohl aber kann jeder Philologe untersuchen, ob er für die Tragödie des fünften Jahrhunderts verwendet worden ist. Es stehen nun dieser Annahme, und zwar gerade für die ältesten äschyleischen Dramen, die stärksten Bedenken entgegen. Das muss man jedenfalls zugestehen, dass die Anlegung eines unterirdischen Ganges die mühevollste, kostspieligste, unpraktischste Art ist, die Aufführung der Perser und des Prometheus zu ermöglichen. Diese beiden Stücke sind von den erhaltenen 58 Tragödien und Komödien die einzigen, in denen dieser Gang eventuell hätte benutzt werden können. Denn keine leise Andeutung ist zu finden, dass Klytaimestras Traumbild in den Eumeniden oder Thanatos in der Alkestis aus der Erde aufgetaucht sei. Ebensowenig

kann man es für den Schatten des Polydoros im Prolog der Hekabe beweisen. Er sagt nur, dass er aus der Unterwelt gekommen sei, aber wo er aus ihr hervorgestiegen, deutet er nicht an. Uebrigens braucht man sich nur die weite Orchestra vorzustellen und sich in die Gewohnheit des damaligen attischen Publicums zu versetzen, um einzusehen, dass am Anfang einer Tragödie das Auftauchen eines Schauspielers aus der Erde in der Mitte der Orchestra gar keinen Effekt machen konnte, von Vielen gar nicht bemerkt worden wäre[4]). Auch unter den verlorenen Dramen der klassischen Zeit wüsste ich keines zu nennen, in dem man mit irgendwelcher Sicherheit ein Emporsteigen aus der Erde erweisen könnte. Dass in einem der zwei aischyleischen Satyrspiele *Σίσυφος* das lustige Märchen von der Ueberlistung des Hades durch den verschlagenen Helden dargestellt war, ist ebenso wahrscheinlich, wie die Annahme, er sei vor Augen der Zuschauer aus der Unterwelt emporgestiegen, unbewiesen und unbeweisbar. Denn sie ist allein auf die abgerissene Notiz gebaut, dass in einem dieser Stücke eine übergrosse Feldmaus erwähnt wurde. Ein daraus auf die Art des Auftretens des

[4]) Schol. Bob. zu Cicero. Sest. 59, 126: . . . ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulaei parte procedat . . . beweist für Euripides natürlich gar nichts, und ist überhaupt nicht recht klar. Zudem hat Weissmann Münch. Diss. 1893. S. 21 gut bewiesen, dass der Text (bez. v. 31 f.) der Annahme widerspricht, Polydoros sei aus einer Versenkung aufgetaucht.

Sisyphus gezogener Schluss wäre auch dann noch mehr als kühn, wenn schon jeder Zweifel beseitigt wäre, dass Aischylos je einen Schauspieler aus der Erde habe aufsteigen lassen [5]). Hätte wirklich solch unterirdischer Gang den scenischen Dichtern des fünften Jahrhunderts zur Verfügung gestanden, man müsste sich wundern, dass eine unter Umständen so effektvolle Einrichtung so wenig benutzt worden wäre. Warum verschmähen denn die Wesen der Unterwelt wie die Eumeniden, Thanatos, Lyssa, die Tochter der Nacht, diesen Weg aus der heimathlichen Erdtiefe?

Als die Theater ausserhalb Athens erbaut wurden, war die decorirte Hinterwand längst für alle Stücke eine Voraussetzung, mit der die Dichter von vornherein rechneten. Es braucht doch nicht ausdrücklich gesagt

---

[5]) Wenn Dörpfeld Berl. philolog. Wochenschrift 1895 Sp. 68 sagt, „die den Chor bildenden Satyrn sehen den aus der Unterwelt kommenden Sisyphos wie eine Feldmaus aus dem Boden hervorkriechen“, so bedarf diese mehr als freie Umschreibung des Fragments 227 eines eingehenden Beweises ihrer Berechtigung, zu dem m. E. das Material durchaus fehlt. Die Notiz Aelians N. A. XII 5 lautet: *ἔτι γὰρ καὶ τοὺς Αἰολέας καὶ τοὺς Τρῶας τὸν μῦν προσαγορεύειν σμίνθον, ὥσπερ οὖν καὶ Αἰσχύλος ἐν τῷ Σισύφῳ· „ἀλλ' ἀρουραῖός τίς ἐστι σμίνθος ὧδ' ὑπερφυής“*. Es ist also weder sicher, dass der Vers von einer gegenwärtigen Person gesagt war, noch dass er auf Sisyphos zu beziehen ist, noch dass das Hervorkriechen aus der Erde das tertium comparationis ist. G. Hermanns Auffassung der Worte als Frage würde die beiden ersten Beziehungen ermöglichen, über den dritten Punkt kann auch sie keine Aufklärung bringen, und gerade dieser ist der entscheidende.

zu werden, dass man damals auch die ältesten Tragödien des Aischylos, wenn man sie überhaupt aufführte, was ausserhalb Athens höchst unwahrscheinlich ist[6]), mit Benutzung der Fortschritte des Bühnenwesens zur Darstellung brachte, also das Grab des Dareios und den Fels des Prometheus nicht in die Mitte der Orchestra setzte, sondern eben als Hinterwand behandelte. Um so mehr ist das selbstverständlich, als die Schwierigkeiten der Inscenirung dieser beiden Dramen durch die Aufstellung einer Decorationswand ganz fortfallen oder doch sehr gemindert werden. Und doch sollen wir glauben, dass die Griechen im 4. Jahrhundert in ihren Theatern mit beträchtlichen Kosten einen unterirdischen Gang angelegt haben, um einige wenige alte Tragödien ja recht stilgetreu mit der veralteten Bühnentechnik aufzuführen? Um solche Experimente zu machen, dazu hatten sie damals doch noch zu viel Vollgefühl eigener Schaffenskraft in sich, oder auch sie waren zu ungebildet — wie man will. Von der Tragödie des 4. Jahrhunderts wissen wir zu wenig. Es ist denkbar, dass sie die von Euripides grossartig vermehrten Bühnenmittel noch gesteigert hat, aber die Anlage eines unterirdischen Ganges wie in Eretria wäre auch dann nicht begreiflich.

Mir scheint sich nach ruhiger Ueberlegung mit

---

[6]) Es fehlt dafür jedes Zeugniss: vgl. A. Müller, Theateralterth. S. 390.

Nothwendigkeit der Schluss zu ergeben, der unterirdische Gang vom Innern des Bühnengebäudes in die Mitte der Orchestra in Theatern des 4. Jahrhunderts kann für die Dramen der Klassiker, sicher für die alten aischyleischen Tragödien nicht gebaut worden sein, weil er für ihre Aufführung gar nicht verwendet werden konnte.

Dies negative Ergebniss genügt für die dramatische Kunst des fünften Jahrhunderts vollkommen. Ob jemals der Zweck des Ganges wird klar nachgewiesen werden, ist zweifelhaft, für die Geschichte des Theaters wäre es von hohem Interesse, vielleicht auch für irgend eine litterarische Gattung. Denn wir müssen festhalten, dass das Theater auch zu anderen Aufführungen als tragischen und komischen verwendet wurde. Wer kann sagen, was der neue Dithyrambus für Einrichtungen der Orchestra erforderte?

Wir haben kein anderes sicheres Mittel als die Dramen selbst, die Art ihrer Aufführung festzustellen. Was U. v. Wilamowitz aus Anlage und Andeutungen der Perser, Sieben, Hiketiden, Prometheus schliessen zu dürfen glaubte, ist bereits von B. Todt in ausführlicher Darlegung bekämpft worden mit nicht zu unterschätzenden Gründen. Aber es ist von ihm die einfache Frage, ob das Decorationsstück in diesen Dramen in der Mitte oder als Hinterwand zu denken sei, verquickt mit dem Bestreben, die alte Ansicht zu vertheidigen, dass die Schauspieler auf hoher Bühne, der Chor in

der Orchestra stehe. Dadurch ist das Gewicht der vorgebrachten Gründe beeinträchtigt worden [7]).

Die Hiketiden fordern als einzige Decoration einen Altar (*κοινοβωμία* 212 K vgl. 179) und Götterbilder (446 K vgl. 207) [8]). Der Altar muss von recht bedeutendem Umfang gewesen sein, denn der ganze Chor der Danaiden lässt sich an ihm nieder (*ἐν ἁγνῷ* 214 K, vgl. 820 ff.), und ihre Mägde, die in gleicher Zahl erschienen (945 K) werden sich doch wohl nicht der Gefahr beim Herannahen des Königs oder gar des Herolds ausgesetzt haben, sondern ihren Herrinnen in den Schutz der Götter gefolgt sein. Der Altar war auch von nicht unbedeutender Höhe, wie mit Recht aus den Worten des Danaos geschlossen ist 179: *πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν* und 679: *ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ τὸ πλοῖον.* Der Vater ist zweifellos auf den Altar gestiegen, nach den Verfolgern zu spähen und sieht das Schiff der Aigyptos-

---

[7]) Philologus N. F. II 1889. S. 505 ff. Der Aufsatz ist verfehlt, weil er zu viel beweisen sollte. Er discreditirt die Sache, für die er kämpft. Die Gegner sind nicht im Unrecht, wenn sie Aufführungen nach diesem Recept lächerlich nennen. — Uebrigens hatte schon 1885 Joh. Niejahr Greifswalder G. Progr. S. 9 ff. von Höpkens Standpunkt aus die Möglichkeit erwogen, dass der Altar in Aischylos' Hiketiden in der Mitte der Orchestra zu denken sei; jedoch hat er diesen Gedanken richtig widerlegt mit denselben Stellen, auf die Todt und auch ich uns stützen. Leider war aber Niejahr von der Existenz einer erhöhten Bühne überzeugt.

[8]) Vgl. Philolog. N. F. II S. 510.

söhne landen. Aischylos hätte, ohne den Zuschauern zu viel zuzumuthen, ebenso wie in den Sieben fingiren können, dass sich der ganze Schauplatz auf einem weit ausschauenden Hügel befinde. Da er aber den Danaos vom Altar das Nahen des Feindes in der Ferne erblicken lässt, so ist es einleuchtend, dass er ein vorhandenes hohes Decorationsstück möglichst ausnutzen will. Auch die Drohung der Mädchen (446 K), die Götterbilder mit einer neuen Art von Weihgeschenken zu schmücken, d. h. sich an ihnen zu erhängen — ein groteskes Bild! — ist sicher richtig zum weiteren Beweise der Höhe der Decoration ausgenutzt worden.

Diese hohe breite Decoration sollen wir uns in der Mitte der Orchestra vorstellen? Sie müsste natürlich körperhaft aufgebaut worden sein. Konnte dann genug Raum bleiben für Chor und Nebenchor, für den König zu Wagen mit seinen Reisigen, dann für den Herold mit seinen Aegyptern, den König mit seinem Gefolge und Danaos mit seiner Leibwache? Es ist der durchschlagende Einwand gemacht, dass dieser massige in der Mitte errichtete Altar nicht wenigen Zuschauern einen grossen Theil der Darsteller verdecken musste, auch wenn sich diese nur in der dem Theater zu liegenden Hälfte der Orchestra bewegt haben sollten. Aber ist es denn denkbar, dass Aischylos für seine grossen kunstreichen Chöre sich nicht der ganzen Orchestra bedient hätte? Wozu beschränkte er sich muthwillig den Platz durch ein so hohes breites Deco-

rationsstück, während er doch, wie U. v. Wilamowitzens Darlegung selbst am besten zeigt, mit einem kleineren einfacheren sehr wohl hätte auskommen können? Wohin gerathen wir nun gar, wenn wir U. v. Wilamowitz folgen und den Danaidenchor aus voll 50 Mann bestehen lassen? Kolossal müsste dann der Altar vergrössert werden, bedenklich würde die Orchestra eingeengt. Die Erwägung, dass ebenso viele Dienerinnen anzunehmen sind, macht für mich diese Annahme unmöglich.

In den Persern ergeben sich ähnliche, wenn auch nicht so grosse Schwierigkeiten. Auch hier würde das in der Mitte errichtete mit Stufen umgebene Grab des Dareios vielen Zuschauern vieles verdeckt haben, da es so gross sein musste, dass ein Mann in ihm sich bewegen konnte.

Eine andere, ebenfalls bereits angestellte Erwägung bringt auch keine Empfehlung für U. v. Wilamowitzens Auffassung. Der ursprüngliche *τραγικὸς χορός* brauchte ein Lokal für seine Costümirung nicht in unmittelbarer Nähe der Orchestra zu haben, auch dann noch nicht, als nur ein Sprecher hinzutrat. Nothwendig wurde das aber, sobald häufiger und rascher Costümwechsel eintrat. Und das war der Fall, als jeder der drei tragischen Dichter eines Agons je viermal den Chor auftreten liess, also sicherlich bereits in den siebziger

---

[3]) Herakles I[1] S. 90.

Jahren. Da musste die Bude (σκηνή) möglichst nahe an die Peripherie der Orchestra herangerückt werden. Sobald sie aber dort errichtet wurde, *war eine Hinterwand vorhanden* — gleichgültig ob die Dichter sie benutzten oder nicht.

Wenn nun die Hiketiden und Perser je ein breites hohes Decorationsstück erfordern, können wir doch nicht einfacher schliessen, als dass dies eben die Wand der Bude selbst war oder es an dieser angebracht wurde. Wir werden dazu gezwungen, da die Aufstellung derselben in der Mitte der Orchestra den Platz unmässig beschränkt und einem Theile der Zuschauer den freien Blick auf die Darsteller beschränkt hätte und weil die Errichtung und der Abbruch solchen Aufbaues vor Augen des Publicums hätte stattfinden müssen, was nicht in kurzer Zeit möglich ist. Denn wer sagt uns, dass die voraufgehenden oder folgenden Stücke dieselbe Decoration forderten? Es ist nicht einmal wahrscheinlich. Steht das Decorationsstück an der Peripherie, so ist seine Herstellung leichter, da es nur *eine* den Zuschauern sichtbare Fläche hat, und gleichzeitig wird die Bude verdeckt, oder aber die Budenwand wird ohne weiteres für das ausgegeben und gutwillig von den Zuschauern angesehen, was das Stück verlangt; das wäre das einfachste, das älteste. Ferner wird die Orchestra in ihrem ganzen Umfange frei, was für die aischyleischen Chöre sicherlich ebenso zu fordern ist, wie es für die τραγικοὶ χοροί und alle lyrischen selbstverständlich ist.

Endlich wird bei dieser Annahme die Aufführung der ältesten Tragödien technisch sehr einfach. Ja einiges weist deutlich darauf hin, dass die Decoration ausserhalb der Orchestra lag.

Dass in den „Sieben gegen Theben“ die Budenwand den Altar darstellte und die Götterbilder an dieser angebracht waren, folgt mit Nothwendigkeit, wie ich meine, aus der Aufforderung des Eteokles an den Chor v. 265, die heilige Stätte zu verlassen: *ἐκτὸς οὖσ᾽ ἀγαλμάτων, εὔχου* ... Der Chor muss in die Orchestra, weil er nur da sein erstes Stasimon singen und tanzen kann. Dasselbe einfache Mittel hat Aischylos in den Hiketiden v. 508 an derselben Stelle angewandt[10]) Dies ist nur recht verständlich, wenn der Tanzplatz von dem Altar um einiges entfernt war, aber nicht wenn er in der Orchestra lag. Auch dass Prometheus in der Mitte der Orchestra gefesselt zu denken sei[11]), wird durch eine archäologische Beobachtung entschieden widerlegt. Erst Aischylos hat ihn an einen Felsen schmieden lassen, bei Hesiod (Theog. 522) und in der ganzen älteren Kunst wird er gepfählt[12]). Hätte Aischylos den Prometheus in die Mitte des Kreises gestellt, so hätte er

---

[10]) So schon Niejahr, Greifswald. G. Progr. 1885. S. 3 f. Vgl. unten Cap. VI S. 121 mit Anmk. 214.

[11]) v. Wilamowitz, Hermes XXI. S. 610, dagegen Todt, Philolog. N. F. II S. 121 S. 524.

[12]) Milchhöfer, Berl. Winkelmannsprogr. 1882, vgl. G. Haupt Quaest. archaeolog. in Aeschylum Diss. Hal. XIII. S. 6 und 14.

sicherlich den Pfahl beibehalten, der ja nicht gerade durch den Leib getrieben zu werden brauchte[13]). Aber er hat einen Felsen vorgezogen, von einem Felsriff steht nichts zu lesen. Warum? Weil er die Budenwand benutzen wollte oder musste; sie stellte den Felsen dar. Zwar werde ich unten Cap. IX nachweisen, dass diese Tragödie erst in den zwanziger Jahren die uns vorliegende Form durch Ueberarbeitung erhalten hat, doch muss für Aischylos die Felsdecoration festgehalten werden, weil sie auch in sicher ursprünglichen Theilen des Dramas genannt wird.

Die *κοινοβωμία* in den Hiketiden und das Grab in den Persern werden sich im Aussehen kaum von einander unterschieden haben. Dies wird *ὄχθος* (656 K) genannt, jene *πάγος* (179 K). Hier kommt der Schatten *ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου*[14]), dort späht Danaos in

---

πάγος wird der Fels des Prometheus in dem sicher alten Verse 130 genannt, wie der Altar in den Hiketiden und das Grabmal des Dareios *πάγος* heisst.

[13]) An eine Säule gefesselt ist Prometheus auf der Schale bei Gerhard Auserl. Vasenb. Tfl. 86.

[14]) Dagegen könnte man Aischyl. Choëph. 4 (Aristoph. Ran. 1172) anführen:

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλύειν.

Denn hier ist zweifellos, dass das Grabmal des Agamemnon nur ein kleines Decorationsstück sein konnte, weil es vor dem Palast steht und sonst diesen und die aus ihm heraustretenden Personen verdecken würde. Ebenso zweifellos ist, dass Agamemnons

die Ferne *ἱκεταδόκου ἀπὸ σκοπῆς* (679 K). Die persischen Greise wollen Rath halten *τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον* (140 K), die Danaiden setzen sich an den Altar: eine Stufe ist also hier wie da vorhanden. U. v. Wilamowitz hat sehr richtig auf den Widerspruch in der Lokalangabe zwischen dem eben citirten Verse der Perser und der Beschwörungsscene hingewiesen und einen Scenenwechsel wie in der Komödie constatirt. Die dagegen gemachten Einwendungen kann man füglich übergehen, aber das ist richtig, die Zumuthung an die Zuschauer ist stark, wenn sie im Anfang der Perser sich unter einem doch möglichst kleinen mitten in der Orchestra stehenden stufenumgebenen Grabhügel ein *στέγος ἀρχαῖον* vorstellen sollen. Die Schwierigkeit

---

Grab in der Orchestra gestanden haben muss. U. v. Wilamowitz sieht darin ein Nachwirken der alten Gewohnheit des Aischylos, seine Dramen um einen Mittelpunkt in der Orchestra zu gruppiren. Sehr schön, wenn sich nur beweisen liesse, dass seine älteren erhaltenen Stücke so angeordnet waren. Ich erkläre so: Aischylos lässt die Choëphoren auf zwei verschiedenen Plätzen spielen 1) am Grabe, 2) vor dem Palast (von 634 K an); hätte er's gekonnt, er hätte wohl die Decoration wechseln lassen; er konnte hier auch nicht das in den Persern und noch in den Eumeniden angewandte Mittel brauchen (Hermes XXI S. 608), das Aristophanes so oft benutzt hat (Haupt Opusc. II. 458 ff.), eine und dieselbe Decoration als Grab, dann als Haus auszugeben, weil sie zu deutlich als Haus charakterisirt war; so schlug er einen neuen Weg ein: er brachte vor der Hauptdecoration, dem Palast, noch eine zweite in der Orchestra an, das Grab, oder vielmehr er benutzte wohl einfach den dort stehenden Altar.

verschwindet, sobald man als einzige Decoration die Budenwand denkt. Dass diese als Grabmal ausgegeben wird, kann nicht wohl Bedenken erregen. Sind doch in Attika hohe Grabhügel von einem Steinkranz umgeben vorhanden, und für die Gefallenen von Marathon hatte das Publicum des Aischylos selbst ein derartiges Monument errichtet. Ja, wir wären auch berechtigt, das Grab des Dareios architektonisch ausgestaltet als ein Heroon uns zu denken, so dass die einfache Budenwand es sehr wohl hätte vorstellen können. Für diese Annahme dürfte vielleicht angeführt werden, dass sie zugleich auch ein *στέγος ἀρχαῖον* darstellen sollte.

Den Altar in den Hiketiden von gleicher Grösse anzunehmen macht keine Schwierigkeiten. Es braucht nur an den uralten Riesenaltar in Olympia erinnert zu werden. Ihr Grundriss pflegte viereckig zu sein. Stufen erhoben ihn über den Boden. Oft gerade bei grossen Altären war die *πρόθυσις* zu einer Terrasse ausgebildet, und Stufen mussten bis auf die Spitze führen[15]).

Bei dieser Auffassung ist es ohne weiteres verständlich, wie Danaos auf die Höhe des Altars gelangen oder Dareios aus seinem Grabe auftauchen konnte. Das flache Dach der Bude gestattete leicht, eine Person in der Höhe erscheinen zu lassen.

Nun frage ich: wodurch unterscheidet sich

[15]) Vgl. Reisch in Pauly-Wissowas Real-Encycl. I 166.

denn dieser für die Hiketiden und Perser nothwendige hohe Standpunkt eines Schauspielers von der „Oberbühne“, die zuerst für den Prolog des Agamemnon angenommen, später nicht selten gebraucht wird? Die Erwägung, dass sie schon in den Persern und Hiketiden angewandt wurde, ergab für mich persönlich eine gewichtige Bestätigung der aus den Bedürfnissen der Aufführung dieser ältesten Tragödien gefolgerten Verlegung des Decorationsstückes an die Peripherie der Orchestra. Man hat nicht ganz mit Unrecht gegen U. v. Wilamowitzens Hypothese eingewandt, dass in der Orestie zugleich mit der Hinterwand auch schon Oberbühne und Ekkyklema erscheinen. So wird die Entwickelung hinaufgeschoben: Hinterwand und Oberbühne wendet Aischylos bereits 472 und schon früher an, das Ekkyklema ist eine spätere Erfindung. Auch der Gedanke, das Budendach zu benutzen, wird nicht sogleich entstanden sein, als man begann, die nothwendige Bude in den Stücken zu berücksichtigen und zu verwerthen, und auch das wird erst geschehen sein, nachdem Aischylos den Kothurn erfunden hatte. Sind die Schauspieler nicht mehr auf den Tritt am Altar in der Mitte der Orchestra angewiesen, wozu sollen sie denn noch unter den Augen der Zuschauer den langen Weg durch die halbe Orchestra zurücklegen, statt diese dem Chor zu überlassen und sich auf den den Zuschauern gegenüberliegenden Kreisabschnitt zu beschränken? Da giebt

die Bude einen Hintergrund, von dem sie sich weithin sichtbar abheben. Die Budenwand als solche zu benutzen, anständig herzurichten, sie in die Handlung einzubeziehen, indem man sie benennt, sie schliesslich mit Thüren nach der Orchestra zu versehen und sie als das auszugeben, was sie wirklich ist, als Hausfront — das ist eine mit Naturnothwendigkeit sich ergebende, allerdings Zeit verlangende Entwickelung. Sie im Einzelnen zu verfolgen, dazu fehlt das Material.

VI. Ekkyklema und Scenenwechsel

Das Ekkyklema gehört zu den bestbezeugten Theatermaschinerien des fünften Jahrhunderts. Aristophanes nennt mit scurriler Ungenirtheit in den Acharnern und Thesmophoriazusen dies Bühnengeheimniss mit seinem prosaischen Namen, als er Euripides und Agathon, die tief in der Dichterei stecken und, um nicht ganz aus der Stimmung zu fallen, unter keiner Bedingung ihre Brutstätte verlassen wollen, in ihren Arbeitszimmern zwischen tragischem Trödelkram dem Publicum zeigt[1]).

---

[1]) Neckel, G. Progr. Friedland i. M. 1890 S. 6 behauptet, das Ekkyklema in den Acharnern müsse hoch gewesen sein, da Euripides v. 409 äussert: *ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι· καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.* Aber der Verlauf der Scene lehrt das Gegentheil. Denn Euripides lässt dem Dikaiopolis durch seinen Diener v. 434 das Lumpencostüm des Telephos reichen, v. 445 reicht er ihm selbst das zugehörige *πιλίδιον* u. s. w. Ebenso leicht ist in den Thesmophoriazusen der Verkehr zwischen Euripides, seinem *κηδεστής* und Agathon auf dem Ekkyklema. Von da nimmt v. 220 Euripides Rasirmesser, v. 235 Spiegel, v. 250 Weibergarderobe. Das Ekkyklema kann demnach nur eine geringe Höhe gehabt haben. Das beweisen auch die Tragödien, in denen diese Maschinerie sicher angewendet ist, z. B. der Herakles. Der Verkehr zwischen den Personen auf ihr und den übrigen ist ganz unbehindert. Wozu sollte das Ekkyklema auch höher sein, als etwa eine Stufe, was nothwendig war, um die Räder oder Walzen unter ihm anzubringen?

Daraus schliessen wir dasselbe, was einige Grammatiker überliefern [2]: das Ekkyklema war eine fahrbare Bühne, hinter der Scene war auf ihr ein lebendes Bild gestellt und auf ein Stichwort wurde sie aus der geöffneten Scenenwand hinausgeschoben, so dass die Zuschauer bequem das auf ihr angebrachte Arrangement übersehen konnten. Wir schliessen ferner aus Aristophanes, dass diese einfache Maschinerie angewandt wurde, um ein Bild aus dem Innern des nur in seiner Aussenseite dargestellten Hauses sichtbar zu machen. Es ist das ein naiv primitives Mittel, jedoch wohl verständlich bei den simpeln Verhältnissen des älteren Theaters, dessen Schauplatz aus nichts als der Orchestra und einer hinter ihr für das Bedürfniss der Costümirung aufgeschlagenen Bude bestand, deren den Zuschauern zugewandte Seite als stattliche Hauswand decorirt war. Der gänzliche Mangel einer vorn und auf der Seite abgeschlossenen Bühne machte Decorationswechsel unmöglich, und das zwang die Dichter, entweder die Einheit des Ortes zu wahren oder dieselbe Decoration je nach Anforderung der Handlung bald für dies bald für jenes auszugeben, bald ganz zu ignoriren. Dies haben die Komiker stets gethan [3], von den Tra-

[2]) Pollux IV 19, andere bei A. Müller, Theateralt. 147, 2 und Neckel, Ekkyklema S. 2.

[3]) Mor. Haupt Opusc. II 460, Niejahr Quaestiones Aristophaneae scaenicae Greifsw. Diss. 1877.

gikern nur Aischylos[4]). Mit der Kunst wuchsen die Ansprüche. Das freie Schalten mit Ort und Zeit, das sich noch der Schöpfer der Tragödie im gewaltigen Schaffensdrange unbekümmert um Wahrscheinlichkeit erlaubte, wagten Sophokles und Euripides nicht mehr. Aber auch Aischylos und die Komiker konnten trotz aller Freiheit nicht ohne weiteres ein Zimmer vor das Haus setzen. Dies Problem löste irgendwer sehr einfach dadurch, dass er das Zimmer auf fahrbarer Bühne herrichtete und hinausschob. Nur die Noth zwingt zu dergleichen, wie auch der älteste nachweisbare Prolog der Phoinissen des Phrynichos nur der Noth seine Entstehung verdankt. Wir kennen die Tragödie nicht, die die Erfindung des Ekkyklema erzwang: sie muss älter sein als 458, weil es in der Orestie nicht unumgänglich war, aber doch angewandt wurde.

Nachdem über die Häufigkeit seiner Verwendung in den erhaltenen Stücken schon die abweichendsten Meinungen geäussert waren, ja sogar merkwürdiger Weise seine Existenz in der Tragödie bezweifelt war, ist das Ekkyklema neuerdings von Neckel als eine Erfindung der jüngeren Tragödie hingestellt worden, die „mittelmässige Tragödienschreiber“ wie Euripides in der Zeit des „verschlechterten Geschmacks“ häufiger benutzten, während es der „klassischen Periode„ des

---

[4]) Sicher in den Persern (v. Wilamowitz, Hermes XXI S. 606) und Eumeniden.

Dramas", d. h. dem Aischylos und Sophokles fremd gewesen oder doch von ihnen nicht angewandt sei, weil es der damaligen „feinen Geschmacksbildung der Athener absurd erscheinen musste" [5]). Es wäre diese schlecht begründete Hypothese wohl klanglos ins Grab der Vergessenheit gesunken, hätte sie nicht in

[5]) Neckel: das Ekkyklema G. Progr. von Friedland in Mecklenburg 1890. Er geht aus von einer Voraussetzung, die des Beweises gar sehr bedürftig ist, nämlich der, dass sein Geschmack sich mit dem des Aischylos und Sophokles decke. Die Vermuthung, Aristophanes verhöhne in den Ekkyklemascenen der Acharner und der Thesmophoriazusen den Euripides, weil er das Ekkyklema erfunden oder häufig angewandt habe, ist durch nichts bewiesen. Die Pointe beider Scenen ist ihm völlig entgangen. Seine Einwendungen gegen die Anwendung des Ekkyklema im Agamemnon und Aias sind durchaus berechtigt, nur schade, dass sie aufs Wort genau auch gegen das Ekkyklema im Herakles passen, das er allein anerkennt. Neckel hätte sich sagen müssen, dass diese Unwahrscheinlichkeiten, derentwegen er das Ekkyklema von Aischylos und Sophokles fernhalten will, sich nothwendig und stets bei seiner Anwendung ergeben müssen. Es wird das Innere des Hauses auf dem Ekkyklema „herausgerollt", weil der Chor und wer sonst noch gegenwärtig ist, nicht in das Innere hineingehen kann, ohne den Augen des Publicums zu entschwinden, und das Innere des Hauses diesen unsichtbar bleibt, selbst bei geöffneter Thür. Daraus ergeben sich Schwierigkeiten, deren sich die Dramatiker wohl bewusst waren; denn Sophokles, Euripides suchen sie anders als Aischylos zu überwinden, s. S. 106 f. Neckel zu widerlegen, ist nicht recht möglich, weil er die Frage nicht auf ein wissenschaftliches Fundament gestellt hat. Man wird ihn doch nicht überzeugen, dass er andern Geschmack hat als Aischylos. Gegen ihn Bodensteiner 19. Supplbd. N. Jahrb. f. Philolog. S. 659 ff.

W. Dörpfeld einen Herold und Vertheidiger gefunden[6]). Es sei deshalb darauf hingewiesen, dass wir ein absolut sicheres Criterium haben, die Anwendung des Ekkyklema zu erkennen. Wenn nämlich plötzlich vom Chor oder Schauspielern, also auch vom Publicum, Personen und Gegenstände gesehen werden, die vorher nicht sichtbar waren und ihrer Situation oder Natur nach nicht vor das Haus, sondern in sein Inneres gehören, so muss nothwendig geschlossen werden, dass sie auf der fahrbaren Bühne, dem Ekkyklema, vorher im Verborgenen sorgfältig arrangirt, herausgeschoben worden sind, wie das die erwähnten Scenen in den Acharnern und Thesmophoriazusen lehren. Das ist nun sicher nicht nur im Herakles der Fall, sondern auch im Agamemnon und Aias. Wie dort der zertrümmerte Säulenhof mit den Leichen und dem gefesselten Herakles einen unerschütterlichen Beweis ergiebt, so hier die silberne Badewanne, in der die Leiche des Königs im tückischen Netz verstrickt liegt[7]) und die getödteten Thiere, in deren Mitte Aias sitzt[8]). Dasselbe Crite-

---

[6]) Berliner philolog. Wochenschrift. 1890. Sp. 1434, 1537. Solche Maschinerie unästhetisch und lächerlich zu nennen, steht dem historischen Forscher nicht zu. Dass es ein Ekkyklema gegeben hat, zu leugnen ist den ausdrücklichen Zeugnissen des Aristophanes gegenüber vergeblich. Wozu kann es nun anders erfunden sein, als eben zu dem Zwecke, für den auch er es anwendet? Dass also solche Scenen anders hätten inscenirt werden können, ist ganz gleichgültig.

[7]) Agamemnon 1540, 1492 W.

[8]) Aias 366, 347.

rium erweist die Anwendung des Ekkyklema noch an anderen Stellen, die ich genauer besprechen muss. Wo es fehlt, darf diese Maschinerie nicht angenommen werden, wenn nicht wie in den Choëphoren andere gewichtige Gründe dafür sprechen[9]), zumal Euripides wenigstens öfters andeutet, dass die Leichen herausgetragen werden[10]). So kann das Ekkyklema weder für den Hippolytos noch für die Sophokleische Elektra wahrscheinlich gemacht werden[11]).

Stellt man die Geschichte des Ekkyklema aus den erhaltenen Stücken fest, so ergiebt sich ein Resultat, das demjenigen Neckels gerade entgegengesetzt ist. Es lässt sich zeigen, dass Euripides schon 438 das Ekkyklema vermeidet. Daraus muss man folgern, dass die zunehmende Feinfühligkeit der Dichter und des Publicums in Aeusserlichkeiten der Aufführung, die ich

---

[9]) Weil (Aeschyli trag. Gissae 1860) weist sehr richtig darauf hin, dass die Scene der Choëphoren v. 972 ff., wo Orest mit den Leichen der Klytaimestra und des Aigisthos erscheint, das Gegenstück zu Agamemnon v. 1372 ff. bildet. Folglich muss jenes Bild genau so zur Darstellung gebracht worden sein, wie das der Klytaimestra im Badezimmer an den Leichen des Agamemnon und der Kassandra, d. h. auf dem Ekkyklema.

[10]) z. B. Elektra 1172, 1178, Hekabe 1051, 1053, 1118. Vgl. unten S. 110.

[11]) Vgl. Neckel S. 16. Dass die Thür geöffnet werden muss, auch wenn aus dem Innern etwas herausgebracht werden soll, ist doch klar. Desshalb hat Bodensteiners Einwand S. 661, der Befehl zum Oeffnen der Thür spreche gegen das einfache Heraustragen und für das Ekkyklema, keine Bedeutung.

auch an anderen Beispielen erläutern werde, an dieser archaischen, für uns zuerst 458 nachweisbaren Erfindung mehr und mehr Anstoss genommen hat. In den letzten beiden Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts verschwindet es ganz. Dass dies Ergebniss an sich schon wahrscheinlicher ist, als Neckels Aufstellungen, bedarf keines Hinweises für Alle, die genügend geschichtlich gebildet sind, um nicht mit ihm den Verfall attischer Kunst und „Geschmacksbildung" von Euripides an zu datiren.

Zunächst ist es von Werth zu bemerken, dass schon bei der Vergleichung der ganz gesicherten Ekkyklemascenen im Agamemnon, Aias, Herakles eine Entwickelung in seiner Verwendung zu erkennen ist. Die grosse Schwierigkeit nämlich, die sich daraus ergiebt, dass ein Hausinneres nach draussen vor die Hausfront geschoben wird, haben Sophokles und Euripides anders als Aischylos zu überwinden versucht. Die Zuschauer des Agamemnon sollten annehmen, dass, solange das Ekkyklema sichtbar ist, also von v. 1372 bis zum Schluss, die Handlung im Hause, genauer im Badezimmer, spiele; dem Zwecke, diese Vorstellung hervorzubringen, dient die bewegte Chorscene von v. 1344 bis 1371. Sophokles und Euripides haben die Fiction vereinfacht: sie lassen ihre Personen so sprechen, als würde nur die Thür geöffnet (Aias v. 344, Herakles v. 1029), das Herausschieben des Innern ignoriren sie. Damit erreichen sie, dass das Publicum nicht das ge-

sammte anwesende Bühnenpersonal trotz der sichtbaren Hausfront ins Hausinnere versetzt zu denken braucht, sondern den doppelten Schauplatz, den es thatsächlich sieht, auch für die dargestellte Handlung annehmen darf und soll: vor dem Hause der Chor u. s. w., im Hause Aias, Herakles u. s. w.[12]).

Dass hier kein Zufall vorliegt, sondern bewusste Entwickelung, wird ganz klar durch folgende Betrachtung.

Das Ekkyklema allein gab die Möglichkeit, ein inneres Gemach dem Publicum zu zeigen. Man sollte nun meinen, dass es deshalb für alle Scenen angewendet worden wäre, die ihrer Natur nach im Innern des Hauses spielen. Das geschieht auch bei Aischylos und im sophokleischen Aias mit merklichem Stolze. Anders Euripides. In der Alkestis von 438 folgt auf die Parodos die Schilderung der sterbenden Herrin durch die Magd und dann die Sterbescene. Sie musste im ehelichen Schlafgemache spielen. Dies Local hat die Dienerin dem Chor angegeben in v. 175, 188. Und wirklich wird auch v. 250 die sieche Alkestis auf ihrem Bette liegend sichtbar. Wie Sophokles genau an derselben Stelle der Tragödie den Aias inmitten seiner Opfer sitzend auf dem Ekkyklema herausrollen lässt, möchte man das Gleiche auch für die Alkestis an-

[12]) Desshalb sind auch Weissmanns (Münch. Diss. 1893, S. 42) Ansichten irrig, die dem Agamemnon durchaus widersprechen.

nehmen. Aber das verbieten die die Scene einleitenden Worte des Chores:

ἰδού, ἰδού,
233 *ἥδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται*

und die ersten Worte der Alkestis:

Ἅλιε καὶ φάος ἁμέρας
245 *οὐράνιαι τε δῖναι νεφέλας δρομαίου.*

Wir werden also zu dem Schlusse gezwungen: Euripides hat die grosse Unwahrscheinlichkeit, eine Sterbende hinaustragen zu lassen, der Anwendung des Ekkyklema vorgezogen.

Während er sich in der Alkestis gar nicht bemüht, diese Abweichung von der Wirklichkeit irgendwie zu bemänteln, finden wir in der Medea von 431 und im Hippolyt von 428 Versuche, analoge Unwahrscheinlichkeiten zu motiviren, obgleich sie bei weitem nicht so gross sind, wie in jenem Drama. Medea wird von der Amme geschildert, wie sie seit Tagen ohne Nahrung und theilnahmslos ganz in ihren Schmerz versunken liegt (v. 24) — natürlich auf dem Bette, das der treulose Gatte verlassen. Von dort hört man ihre Klagen. Auf die Bitte des Chors an die Amme, sie herauszuführen (v. 181), verspricht sie es zu versuchen, doch zweifelt sie, dass es gelingen werde. Aber Medea kommt wirklich heraus und motivirt das. Warum wird sie nicht in jener charakteristischen Situation wie Aias auf dem Ekkyklema gezeigt, und so ihre intimen Gespräche mit dem Chor dahin verlegt, wohin sie ge-

hören, in's Zimmer? Wirksam wäre diese Anordnung zweifellos gewesen. Auch im Hippolyt wäre das Ekkyklema bei dem Zustande Phaidras am Platze gewesen, aber Euripides hat es durch einen feinen Zug umgangen: Phaidra sehnt sich nach der frischen freien Luft, die der Geliebte athmet. In der Medea wird nun freilich das Ekkyklema am Schlusse angewandt — denn dass Medea im Zauberwagen auf diesem erschien, hoffe ich unten zu zeigen — und damit könnte man begründen, dass es im Anfang verschmäht wurde. Aber in der Alkestis und weiter in der Andromache, Hekabe, Elektra ist das nicht der Fall. In der Andromache meldet die Amme der Hermione angstvoll, dass ihre Herrin Hand an sich lege und bittet den Chor:

816 *ὑμεῖς δὲ βᾶσαι τῶνδε δωμάτων ἔσω*
θανάτου νιν ἐκλύσασθε.

Statt dessen tritt Hermione — ganz unmotivirt — heraus (832). Nach der Blendung des Polymestor wird die Erwartung geradezu auf das Ekkyklema gespannt: v. 1040 und besonders v. 1044: *ʽΕΚ. ἄρασσε, φείδου μηδέν, ἐκβάλλων πύλας.* Doch v. 1049 sagt Hekabe zum Chor:

ὄψει νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος
τυφλὸν τυφλῷ στείχοντα παραφόρῳ ποδί,
παίδων τε δισσῶν σώμαθ', οὓς ἔκτειν' ἐγώ . . .

Und v. 1052: *χωρεῖ δ', ὡς ὁρᾷς, ὅδ' ἐκ δόμων.* Das Ekkyklema ist sich also nicht angewandt, sondern der Ge-

blendete kriecht selbst auf Händen und Füssen heraus. Die Leichen seiner Kinder müssen herausgetragen sein: denn v. 1118 sind sie sichtbar. Zur Elektra ist die Leiche des Aigisth in das Bauernhaus gebracht (v. 960) und Klytaimestra wird innen ermordet (v. 1165). Aber Orest und Elektra *ἐξ οἴκων βαίνουσιν* (v. 1172) und die Leichen werden herausgebracht (v. 1178).

Nun hat ja freilich Euripides das Ekkyklema angewandt, aber doch auffallend selten: nur in der Medea, wie ich glaube, und im Herakles — und hier zwar im grossartigen Maassstabe — später aber überhaupt nicht mehr. Die vorgeführten Stellen beweisen, dass er bereits früh eine Abneigung dagegen hatte. Es genügte offenbar nicht seinen ästhetischen Ansprüchen. Denn wie gern er Effecte der gesteigerten Bühnentechnik anwandte, zeigen Bellerophon und Andromeda, Hiketiden und die später fast immer abschliessende Göttererscheinung „hoch über den Pfaden der Menschen". Wie er, haben bald auch die anderen Dichter und das Publicum empfunden. Auch der Spott der Komödie mag das Seine gethan haben, das Ekkyklema aus der Tragödie zu verdrängen.

Habe ich so gezeigt, dass das Ekkyklema seit den zwanziger Jahren in der Tragödie abkommt, so will ich jetzt einige Glanzleistungen dieses Bühnenmittels besprechen, weil sie als solche entweder nicht gewürdigt oder angezweifelt sind.

Zunächst handelt es sich um die viel besprochene

Frage[13]), ob Aischylos das Ekkyklema angewandt habe, um den Chor der schlafenden Erinyen auf die Bühne zu bringen. Die vorgetragenen zahlreichen Meinungen einzeln zu referiren und zu widerlegen, ist hier wie in allen Fällen eine zwecklose Verschwendung von Zeit, Geduld, Papier. Die Prophetin geht in den Tempel, den pythischen Sitz zu besteigen. Entsetzt kehrt sie vom Schrecken niedergeworfen, kriechend zurück. Denn ein Mann mit blutigem Schwert, Oelzweig und weissen Wollbinden sitzt auf dem Omphalos und vor ihm[14]) liegen die Erinyen in Sesseln und schnarchen in tiefem Schlaf. Sie empfiehlt der Sorge des Gottes das Entsetzliche und geht. Es folgt eine Rede des Apollon, der dem Orest befiehlt, den Erinyen zu entfliehen mit der Begründung *ὕπνῳ . . . ἁλοῦσαι τάσδε τὰς μάργους ὁρᾷς* (v. 67). Er vertraut seinen Schützling dann dem Hermes an[15]). Orest und Hermes gehen also ab, auch Apoll. Dann erst v. 179 spricht er wieder und treibt die Erinyen aus. Diese sind indes vom *εἴδωλον Κλυταιμήστρας* aus tiefem Schlafe aufgerüttelt und haben, nach einander erwachend, die Flucht des Orestes bemerkt.

---

[13]) Litteratur bei A. Müller, Theateralterth. S. 145, Bodensteiner 19. Supplbd. N. Jahrb. f. Philol. S. 663. Ferner die gute Darlegung von K. Weissmann: scenische Aufführung d. gr. Dramen des 5. Jahrh. Münch. Diss. 1893. S. 5 ff.

[14]) v. 46: *πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε.*

[15]) v. 90: *σὺ δ' . . . Ἑρμῆ, φύλασσε.*

Der Chor der Erinyen muss natürlich zu sehen sein, wenn er erwacht, wenn zu ihm gesprochen wird, — darüber braucht man doch wahrhaftig kein Wort zu verlieren. Er muss aber auch schon zu sehen sein, als Apollon seinen Schützling aus seinen schlummerndern Verfolgern herausführt und dem Hermes übergiebt. Mit vollstem Recht hat O. Müller geurtheilt, Vers 67 sei dafür entscheidend:

ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾷς.

Was G. Hermann dagegen eingewendet hat[16]), ist gänzlich haltlos, und spätere haben nicht mehr Erfolg gehabt. Es bestätigt Vers 67 nur, was die vorhergehende Scene jedem Vorurtheilslosen beweist. Denn wenn die aus dem Innern des Tempels entsetzt zurückprallende Pythia weitläufig schildert, wie sie Orest auf dem Omphalos und die schlafenden Erinyen davor gesehen habe, so kann diese Scene keinen andern Zweck haben, als den Zuschauern ein Bild zu erklären, das ihnen vorgeführt werden soll. Nothwendig aber war diese Einleitung erstens um den neuen Schauplatz Delphi anzukündigen, zweitens um auf die unbekannte Erscheinung der Erinyen vorzubereiten, und drittens um die Situation zu erklären, in der sich Orest und die Rachegeister befinden, da sie an und für sich unverständlich ist durch den inneren Widerspruch, dass die nimmer müden, rastlos verfolgenden Erinyen schlafen.

---

[16]) Opusc. II 655, VI. 2. 163.

Unmittelbar nach dem Abgang der Pythia spricht nun Apollon, den ihre letzten Worte angerufen, zu Orest und weist auf die schlummernden Verfolgerinnen hin. Folglich ist das lebende Bild jetzt sichtbar, genau wie es eben geschildert war, nur vermehrt durch Apollon und Hermes. Noch eine andere Erwägung drängt zu demselben Schlusse. Die Erinyen schliefen schon, als die Prophetin sie gesehen, und man muss doch wohl annehmen, sie sind durch göttliche Einwirkung in Schlaf gesunken, sobald sie das Heiligthum betreten haben. Dennoch hat Orest die Gelegenheit zur Flucht nicht benutzt. Warum? Der Omphalos gewährt ihm Schutz; sobald er ihn verlässt, muss er fürchten, dass die erwachten Erinyen ihn weiter hetzen, wie das am Schluss der Choëphoren geschildert ist. Nur auf Geheiss des Apollon und unter dem Geleit des Hermes wagt er, das Asyl zu verlassen und durch die Reihen seiner Verfolger zu entwischen. Die grossartig concipirte Scene würde gänzlich ihre Wirkung verfehlen, wenn die Zuschauer nicht mit eigenen Augen den Orest von den Ungeheuern belagert und von den Göttern aus ihrer Mitte geführt sähen[17]).

[17]) Vgl. die durchschlagende Begründung der Anwendung des Ekkyklema in den Eumeniden von Niejahr G. Progr. Greifswald 1885. S. 5. Ebenso treffend beweist sie Weissmann Münch. Diss. 1893. S. 5 fl.; leider verwirft er sein Resultat, weil „die ganze folgende Scene im Innern des Tempels spielt". Gerade desshalb ist das Ekkyklema nothwendig. Auch Bodensteiner und natürlich Neckel und Dörpfeld leugnen es hier.

Schliesslich ist auch die Schilderung der Pythia offenbar nicht von der frei schaffenden künstlerischen Phantasie dictirt, sondern mit Rücksicht auf gewisse Nothwendigkeiten geschrieben. Der unbeschränkte Künstler würde sich wohl die Erinyen wie Jagdhunde rings um das gehetzte Wild kauernd oder liegend denken. Statt dessen sitzen sie auf Thronsesseln und nicht um Orest, sondern nur vor ihm (*πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε* v. 46). Der Grund wenigstens der einen und auffallendsten Abweichung vom Natürlichen ist offenbar: hinter dem erhabenen Omphalos, bei dem neben Orest auch Apoll und Hermes stehen müssen, wäre kein Choreut sichtbar gewesen, desshalb sind sie alle vor ihm gruppirt.

Nur das kann vielleicht zweifelhaft sein, ob das lebende Bild erst nach Abgang der Pythia (64) oder schon bei ihrem Wiederauftreten (75) erscheint[18]. Gegen Letzteres sprechen die Verse:

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ'ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
πάλιν μ'ἔπεμψαν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,

vor allem aber die Erwägungen, dass die Zuschauer auf das Bild erst vorbereitet werden mussten, und dass

---

[18]) Das *τοῦδε* v. 46 auf Orest bezüglich, kann nichts beweisen, weil Aischylos noch nicht, wie die Späteren, mit *ὅδε* ausschliesslich sichtbar Anwesende bezeichnet. Uebrigens wäre auch in der üblichen tragischen Bedeutung das *τοῦδε* hier aus der Lebhaftigkeit der Prophetin zu erklären, die das eben Geschaute noch körperlich zu sehen glaubt: *ἐγὼ μὲν ἕρπω* (39) — *ὁρῶ δὲ* (40) — *εὕδει* (47).

Apollon und Hermes, die sogleich nach Abtreten der Prophetin da sind, nicht erst auftreten, unmöglich während der weitläufigen Beschreibung der Pythia unbeweglich dastehen können, zumal sie in derselben gar nicht vorkommen.

Also zwischen v. 63 und 64 erscheint Orest auf dem Omphalos mit Schwert, Binden, Oelzweig sitzend, neben ihm Apoll und Hermes und vor ihnen auf Thronsesseln schlafend der Chor der Erinyen [19]. Dies durch Interpretation gewonnene Resultat stimmt auf's Beste mit der Ueberlieferung. Denn bei Vers 64 steht das Scholion: *ἐπιφανεὶς Ἀπόλλων συμβουλεύει Ὀρέστῃ καὶ δευτέρα γίγνεται φαντασία. στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει.* Ob der Scholiast richtiger Interpretation diese Notiz verdankt, ist mir doch sehr zweifelhaft. Für die Lektüre der Tragödie war hier eine Notiz erforderlich, wie solche zu v. 116 ff. (*μυγμός, ὠγμός*) im Text sich erhalten haben. Denn was dem Zuschauer Auge und Ohr erklärten, musste der Leser durch eine *παρεπιγραφή* erfahren. Auf solche glaube ich das Scholion 64 zurückführen zu dürfen.

Nun erst kann die weitere Frage erörtert werden: wie ist das Innere des Heiligthums mit dem Omphalos

---

[19]) Dass dieses grandiose Bühnenbild auf die Malerei eingewirkt hat, zeigen einige Vasen unbestreitbar. Gesammelt und richtig erläutert von G. Haupt, quaestiones archaeologicae in Aeschylum Diss. Hallens. 1895. vol. XIII.

und 15 + 3 = 18 Personen, von denen 17 sassen, sichtbar gemacht worden? Der Scholiast ergiebt nichts. Denn aus seinen Worten *στραφέντα μηχανήματα* können wir nur das erschliessen, dass nach der Ueberzeugung des Scholiasten eine Maschinerie angewendet ist. Das ist aber für uns nicht verbindlich, da wir nicht controlliren können, in wie weit der Urheber dieser Bemerkungen Kenntniss vom Theater des 5. Jahrhunderts hatte. Wir müssen durch Vergleichung mit anderen Dramen des fünften Jahrhunderts an's Ziel zu gelangen versuchen.

Wir erwarten das Ekkyklema, durch welches Bilder im Innern des Hauses gezeigt zu werden pflegen. Gewöhnlich aber erscheinen auf diesem nur wenige Personen: so im Agamemnon v. 1371 das Badezimmer mit der Wanne, den Leichen Agamemnons und Kassandras und bei ihnen die blutbespritzte Klytaimestra. Grösseren Umfang fordert das, selbst vom radicalen Neckel zugegebene Ekkyklema im Euripideischen Herakles: der Heros liegt schlafend in dem zerstörten Hofe, dessen Dach eingestürzt ist (v. 1009), an die steinernen Säulen (v. 1037) gefesselt, um ihn die Leichen der Megara (v. 1139 f.) und seiner drei Kinder (v. 1032, 1131). Wenn auch Herakles und die vier Puppen nicht viel mehr Raum als das Ekkyklema im Agamemnon oder Aias fordern, so verlangt doch die Darstellung des zerstörten Hofes mit einigen Säulen, wenn sie nur irgend wirkungsvoll sein sollte, eine recht beträchtliche Ausdehnung der fahrbaren Bühne.

Ein noch viel grösseres Ekkyklema ist uns aber für die Thesmophoriazusen bezeugt durch das Scholion 277: *παρεπιγραφή· ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον.* Darin steht — es scheint wirklich nöthig das zu bemerken — gar nichts von der „Vertauschung eines Scenenhintergrundes mit einem andern"[20]), sondern es heisst: herausgerollt wird das Thesmophorion, natürlich mit allen Personen und Utensilien, die der Text als vorhanden erweist. Aber diese Ueberlieferung wird als unglaubwürdig hingestellt[21]). Es muss also die Interpretation entscheiden. Euripides hat vergeblich den auf dem Ekkyklema (v. 96) erschienenen Agathon gebeten, zur Weiberversammlung in's *θεσμοφόριον* zu gehen und dann seinen *κηδεστής*, der sich zu dem Wagniss erbietet, rasirt und mit Agathons Garderobe zum Weibe umgewandelt. V. 265 lässt sich Agathon *ὡς τάχιστα* zurückrollen. Die Zurückgebliebenen machen sich auf den Weg (v. 269) und, nachdem Euripides geschworen hat, zu Hilfe zu kommen, wenn die Sache schief geht, entfernt er sich, *ὡς τὸ τῆς ἐκκλησίας σημεῖον ἐν τῷ θεσμοφορείῳ φαίνεται* (v. 278). Sein

[20]) So Bodensteiner 19. Supplbd. N. Jahrb. f. Philolog. S. 656.

[21]) E. Droysen, quaestiones de Aristophanis re scaenica S. 67 fordert, wie Schönborns Scene der Hellenen S. 302 Scenenwechsel. Dagegen macht Niejahr Quaest. Arist. sc. 32 mit Recht geltend, dass des Euripides *κηδεστής* bleibt, während bei zweifellos feststehendem Scenenwechsel (Eumeniden, Aias) der Schauplatz während dessen ganz leer ist. Er bezweifelt, ohne Gründe anzugeben, die *παρεπιγραφή*. Ebenso Bodensteiner 656 f.

κηδεστής mit einer Magd geht noch eine Strecke (v. 279): *δεῦρό νυν ὦ Θρᾷτθ' ἕπου,* und spricht dann:

280 *ὦ Θρᾷττα, θέασαι, καιομένων τῶν λαμπάδων*
ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος·
ἀλλ' ὦ περικαλλῆ θεσμοφόρω δέξασθέ με
ἀγαθῇ τύχῃ καὶ δεῦρο καὶ πάλιν οἴκαδε.

Darauf lässt er sich von der Magd die Opferkuchen geben, um zu opfern. Er betet zu den Göttinnen wie nach seiner Meinung eine Frau beten würde v. 286—291. Dann sieht er sich nach einem guten Platz um und schickt die Magd fort.

292 *ποῦ ποῦ καθίζωμ' ἐν καλῷ, τῶν ῥητόρων*
ἵν' ἐξακούω; σὺ δ' ἄπιθ', ὦ Θρᾷττ', ἐκποδών.
δούλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ' ἀκούειν τῶν λόγων.

Mithin sind von Vers 280 an Fackeln zu sehen, Weihgeschenke in Form von *πίνακες* (773 vgl. Schol.) und doch auch die Bilder der *θεσμοφόρω.* Der *κηδεστής* befindet sich also im *θεσμοφόριον.* Dazu stimmt vortrefflich, dass er von v. 290 an mit keinem Worte seine Männlichkeit verräth, sondern sich ängstlich bemüht, in allem ganz Weib zu erscheinen. Schon daraus muss gefolgert werden, dass bereits andere Weiber zugegen sind. Und wirklich beginnt unmittelbar, nachdem er Platz genommen und die Magd fortgeschickt hat, die Heroldin: *εὐφημία 'στω. εὔχεσθε τοῖν θεσμοφόροιν κτλ.* Und der Chor der Weiber antwortet: (312) *δεχόμεθα κτλ.* und betet. Darauf tritt man in die Tagesordnung ein, und die Rednerinnen beginnen. Es

ist mir völlig unbegreiflich, wie man Heroldin und Chor einzeln auftreten lassen kann. Sie sind plötzlich da: denn des Euripides *κηδεστής* genirt sich und die Heroldin wendet sich von vornherein an eine grössere Versammlung. Keine Spur, dass irgend Jemand während der Eröffnungsfeierlichkeiten hinzu kommt[22]). Aber noch mehr ergiebt der Text. Der Chor, der die Weiberversammlung darstellt, sitzt, wie das in Volksversammlungen stets geschieht, wie auch Dikaiopolis im Anfang der Acharner sitzt (v. 29), und die Uebrigen in dieser Scene sich setzen, wie auch in den Ekklesiazusen die Weiber bei der Generalprobe der entscheidenden Volksversammlung sitzen (v. 165, 169). Für die Thesmophoriazusen werden wir gezwungen, dasselbe anzunehmen durch die Frage des *κηδεστής* v. 292:

> *ποῦ ποῦ καθίζωμ᾽ ἐν καλῷ, τῶν ῥητόρων*
> *ἵν᾽ ἐξακούω;*

Die Versammlung ist schon gut besetzt — also die Thesmophoriazusen, d. h. die Choreuten, sitzen schon

---

[22]) Bodensteiner bemerkt ganz richtig S. 679, dass es ein Einzugslied des Chors in den Thesmophoriazusen nicht gäbe. Wenn nun auch Zielinski, Glieder. d. att. Kom. S. 84 ff., zugegeben werden muss, dass der vorliegende Text von v. 295 bis 371 verwirrt ist, so ändert das nichts an der Thatsache, dass die Parodos fehlt. Man erkläre das doch! Es wäre wahrhaftig für Aristophanes ein Leichtes gewesen, den Chor bei v. 278, wie Bodensteiner will, einziehen zu lassen. — Auf Zielinskis Ausführungen einzugehen, ist für meine Zwecke unnöthig.

da: desshalb die lebhafte und besorgte Frage, wo er noch einen guten Platz finde.

Folgen wir den Andeutungen des Textes, so stellt sich uns ein prächtiges Bild dar: mit v. 280 ist das Innere des Thesmophorions sichtbar. Die Götterbilder, an denen bemalte Holztafeln als Weihgeschenke aufgehängt sind, stehen bei Fackelglanz im Hintergrund, vor ihnen der Altar. Im Vordergrund sitzen auf einigen Bänken die Weiber. Der *κηδεστὴς Εὐριπίδου* kommt, opfert, betet, sucht sich einen Platz, schickt seine Sclavin fort — und die Weiberversammlung beginnt. Natürlich wird diese Versammlung nicht vor dem Tempel, sondern geheim in seinem Innern abgehalten. Das ist einleuchtend, und dass Aristophanes das Innere des Heiligthums zeigen wollte, deutet uns die Anwesenheit der Götterbilder an.

Steht das so Ermittelte nun im Widerspruch zur *παρεπιγραφή* im Schol. 277, die allerdings wohl drei Verse zu hoch gerathen ist: *ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον*? Es sagt unter der Etiquette ältester Ueberlieferung genau das aus, was die Interpretation fordert: ein fertiges lebendes Bild im Inneren des *θεσμοφόριον* wird sichtbar. Folglich ist die Ueberlieferuug richtig, das Scholion als eine echte *παρεπιγραφή* erwiesen, d. h. als eine für die Lektüre zur Erleichterung des Verständnisses bestimmte scenische Angabe — man darf sagen der ersten Ausgabe[23]).

[23]) Vgl. v. Wilamowitz, Herakles I¹ S. 124 f.

Die Parepigraphe bestätigt aber auch, was wir wegen der Grösse des Bildes kaum wagen würden zu schliessen, dass hier das Ekkyklema angewendet worden ist. Das einzige Analogon bieten die Eumeniden. Hier wie dort zwingt der Text zur Annahme des Ekkyklema. Aber hier scheint es den Modernen unmöglich, desshalb werfen sie dort das unbequeme antike Zeugniss ohne weiteres beiseite. Was ist das für eine Methode? Zum Ueberfluss will ich noch etwas anführen, das die Anwendung des Ekkyklema zu bestätigen geeignet erscheint. Man hat von jeher bewundert, mit welcher Kunst Aischylos den Eumenidenchor in die Orchestra hinabführt: sie erwachen nach einander auf Klytaimestras Weckruf und einzeln, wild durch einander schreiend erheben sie sich von den Sesseln und stürzen auf den Tanzplatz. Einen ähnlichen Kunstgriff hat Aristophanes in den Thesmophoriazusen angewendet. Nachdem Mnesilochos entlarvt ist, ruft der Chorführer [24]):

655 *ἡμᾶς τοίνυν μετὰ τοῦτ' ἤδη τὰς λαμπάδας ἁψαμένας χρὴ*

[24]) Zielinski, Glieder. d. att. Kom. S. 168 hat diese einfache Sachlage gänzlich verkannt und gerade umgedreht. Auch Joh. Niejahr Greifswald. G. Progr. 1885 S. 8 hat die entscheidende Stelle übersehen, obgleich er in den Eumeniden die entsprechende richtig gewürdigt und auch in den Thesmophoriazusen danach gesucht hat. — In beiden Stücken ist das Mittel, den Chor in die Orchestra zu bringen, ganz analog dem von Aischylos in den Hiketiden (508) und Septem (265) angewandten. Vgl. oben Cap. V, S. 94.

ξυζωσαμένας εὖ κἀνδρείως τῶν θ' ἱματίων ἀποδύσας
ζητεῖν, εἴ που κἄλλος τις ἀνὴρ ἐσελήλυθε, καὶ περιθρέξαι
τὴν πύκνα πᾶσαν καὶ τὰς σκηνὰς καὶ τὰς διόδους διαθρῆσαι.

Der Chor bereitet sich zur Parabase vor, aber da, wo er steht, kann er nicht tanzen: desshalb der Vorschlag, alles abzusuchen, obgleich dies nach der Mittheilung des Kleisthenes (v. 584) recht überflüssig erscheint. Man erkennt also ein hier nicht sehr geschickt angewandtes Mittel, den Chor von seinem bisherigen Platz fortzuschaffen, natürlich dahin, wo er allein den hergebrachten Tanz ausführen kann, in die Orchestra. Die Analogie mit den Eumeniden springt in die Augen. Der Zwang, den die Bühnenverhältnisse auf die beiden Dichter übten, ist deutlich fühlbar.

Wer das Ekkyklema in diesen beiden Scenen ablehnt, verwirft sicher ein, vielleicht zwei antike Zeugnisse aus dem fünften Jahrhundert, und er hat die Verpflichtung zu zeigen, auf welche andere Weise mit den Bühnenmitteln dieser Zeiten solche grosse lebende Bilder plötzlich dem Publicum vor Augen geführt werden konnten, zumal von Aischylos. Denn der Beweis, dass beide plötzlich erscheinen, ist nicht zu widerlegen. Natürlich ist's schwieriger, so grosse Gruppen herauszurollen, als kleine von wenigen Personen. Bei einem steinernen Bühnengebäude mit unverrückbar festen Thür-

pfosten ist es unmöglich[25]), bei Bretterbuden ist's nicht schwer, die Vorderseite so einzurichten, dass sie beliebig weit geöffnet werden kann. Unmöglich ist's auch auf der schmalen Bühne, die Manche immer noch von den Theatern späterer Zeit auf das fünfte Jahrhundert übertragen. Unter diesen wohlbegründeten Voraussetzungen bieten selbst so grosse Ekkyklemata kaum technische Schwierigkeiten. Nur das könnte vielleicht Bedenken erregen, dass in den Thesmophoriazusen erst kurz vorher Agathon auf dem Ekkyklema erschienen war. Diese Schwierigkeit ist anzuerkennen, aber wahrlich nicht unüberwindbar. Ich möchte glauben, dass Agathon aus einer anderen, einer Nebenthür herausgerollt wurde. Denn mehrere, sicher zwei Thüren müssen nothwendig für einige Stücke angenommen werden[26]). Die Möglichkeit, dass hinter einer Neben-

[25]) Es widerspricht den entwickelten, an sich einleuchtenden methodischen Grundsätzen, das Ekkyklema des 5. Jahrhunderts nach den Dimensionen der Thüren steinerner Bühnen des 4. Jahrhunderts zu bestimmen. Vgl. v. Wilamowitz, Herakles II[2] S. 7, 2. Es wäre doch erst zu beweisen, dass damals überhaupt noch das Ekkyklema angewandt wurde. Ich bezweifle das sehr.

[26]) Aischylos' Choëphoren bezeugen unwiderleglich zwei Thüren, da Klytaimestra v. 712 W den Orest *εἰς ἀνδρῶνας* führen lässt, wo er später den Aigisth erschlägt und aus dem 875 der Sclave stürzt, um der Klytaimestra den Mord zu melden, mit dem Rufe: *ἀλλ' ἀνοίξατε ὅπως τάχιστα καὶ γυναικείους πύλας.* Vgl. Bodensteiner 19. Suppl. N. Jahrb. f. Philg. S. 654. Er bemerkt richtig, dass auch für Komödien, wie die Acharner, die Wolken, zwei Thüren nothwendig sind. Auch die Verführungsscene im Hippolyt ist nur bei zwei Thüren aufzuführen. Denn

thür noch ein zweites kleines Ekkyklema angebracht werden konnte, wird Niemand leugnen. Ja die Notiz des Pollux IV 128 *καὶ χρὴ τοῦτο (τὸ ἐκκύκλημα) νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν* wird die Möglichkeit in vieler Augen zur gesicherten Thatsache machen.

Die Thesmophoriazusen fordern, so viel ich sehe, den einzigen erweisbaren wirklichen Scenenwechsel in der Komödie. Sonst bleibt, wie Moritz Haupt gezeigt hat[27]) die Decoration dieselbe, ob nun die Pnyx oder die Villa des Dikaiopolis oder das Stadthaus des Euripides, ob der Tempel des Herakles oder der unterirdische Palast des Pluton verlangt wird. Die Komödie springt sehr ungenirt mit dem Ort um. Dieselbe Freiheit aber, wie geschehen ist, ohne weiteres auf die Tragödie zu übertragen, dünkt mich ein methodischer Fehler. Denn warum legt sich die Tragödie den Zwang der Ortseinheit auf? Die spätere Tragödie ist streng darin, Aischylos ist freier. Der von Wilamowitz bemerkte Ortswechsel in den Persern und der in den Eumeniden sind denen der Komödie ganz analog, in keinem späteren Stücke ist Ähnliches nachweisbar. Der

während der Verse 601—668 kann Phaidra unmöglich dem Hippolyt sichtbar gewesen sein. Ihr Charakter fordert ihre Flucht, natürlich in die Thür des Frauenhauses, als Hippolyt aus dem Männerhause von ihrer Amme gefolgt herausstürzt.

[27]) M. Haupt Opusc. II S. 458 ff. Bodensteiner hätte die hier errichteten Grundpfeiler nicht antasten sollen.

Grund für diese Erscheinung liegt in der Entwickelung des Kunstsinnes. Dichter und Publicum verlieren die Naivität. Das nachgewiesene Abkommen des Ekkyklema, die Erfindung der Göttermaschine beweisen diese eigentlich selbstverständliche Entwickelung ebenso wie die Enthaltsamkeit im Ortswechsel. Dass man an die erhabene Poesie der Tragödie andere Anforderungen stellte als an das übermüthige Possenspiel, ist doch nur natürlich. Nun wäre ja an sich denkbar, dass Fortschritte der Bühnentechnik Decorationswechsel wie auf unserem Theater ermöglicht hätten. Dass aber solche sicherlich bis zum Ende des fünften Jahrhunderts, ja bis zur Zeit des Aristoteles nicht gemacht sind, beweist die stets festgehaltene Einheit des Ortes.

Nur der Aias des Sophokles, wohl sicher aus seiner ältesten Periode, bietet das einzige Beispiel eines wirklichen Scenenwechsels neben den Eumeniden und Thesmophoriazusen. Doch während in diesen beiden Stücken das Innere des Apollotempels und des Thesmophorions gezeigt wird, liegt im Aias die Sache complicirter, da der erste Theil das Haus — natürlich nicht Zelt — des Aias, der zweite ein Waldthal verlangt. Der Aias steht aber da als der einzige Versuch eines Decorationswechsels. Er hat nicht reüssirt, aber Sophokles hat offenbar geglaubt, einen Fortschritt zu machen. Das zeigt die Vergleichung mit den *Θρῇσσαι* des Aischylos. Denn das wenigstens wissen wir, dass in dieser Tragödie der Selbstmord des Helden von einem

Boten gemeldet wurde[28]). Sophokles führt ihn selbst vor, oder vielmehr er führt den Aias in seinem letzten Augenblicke vor, und das war nur durch kühnen Scenenwechsel möglich. Aias hat in erheuchelter Ruhe erklärt, zum Strande gehen zu wollen, um sich von seiner Befleckung zu reinigen (v. 654 f.) Erst der Bote des Teukros erweckt der Tekmessa und dem Chor Angst um den Helden: sie eilen nach Ost und West, die Gegend abzusuchen (v. 805 ff.). Die Orchestra ist leer. Es folgt der letzte Monolog des Aias, der mit den Worten beginnt:

815 *ὁ μὲν σφαγεὺς ἕστηκεν ᾗ τομώτατος*
γένοιτ' ἄν . . .
821 *ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγώ . . .*
831 *τοσαῦτα σ', ὦ Ζεῦ, προστρέπω, καλῶ δ' ἅμα*
πομπαῖον Ἑρμῆν χθόνιον εὖ με κοιμίσαι,
ξὺν ἀσφαδάστῳ καὶ ταχεῖ πηδήματι
πλευρὰν διαρρήξαντα τῷδε φασγάνῳ.

Das Publicum bekam also ein fertiges Bild zu sehen: Aias vor seinem in den Boden gerammten Schwerte. Es steht von Anfang an da (v. 815), er befestigt es also nicht erst. Folglich kommt Aias nicht heran, sondern er ist da, ebenso plötzlich wie die schlafenden Eumeniden und die versammelten Weiber im Thesmophorion. Diese beiden Gruppen sind auf dem Ekkyklema

---

[28]) Schol. Soph. Aias 815.

aus der sie den Blicken während der Vorbereitung entziehenden Hinterwand herausgerollt worden; wir sind berechtigt, das Gleiche für die gleichen Verhältnisse dieser Aiasscene anzunehmen, um so mehr, als ein wirklicher Decorationswechsel vor dem Publicum unerhört ist, der auch nur dann befriedigend wäre, wenn man annähme, dass zwischen der ersten Hausdecoration und der zweiten Walddecoration ein Raum ausgespart war, in dem das Schwert vor Aias hätte aufgestellt werden können, ehe sie fortgezogen worden wäre. Aber auch dann nicht einmal, selbst wenn diese Annahme zulässig wäre, was sie nicht ist. Denn Aias stürzt sich nicht vor den Augen der Zuschauer in's Schwert: dergleichen geschieht nicht auf der antiken Bühne, und um sich gerade bei Aias die völlige Unmöglichkeit klar zu machen, sehe man doch auf den Vasenbildern zu, wie sich der gespiesste Held ausnimmt. Das kann kein Schauspieler leisten, nur eine Puppe kann gezeigt worden sein, vom senkrecht im Boden stehenden Schwert durchbohrt. Und dass wirklich diese, von den Vasenbildern bekannte Stellung des todten Aias auch vom Sophokleischen Stücke gefordert wird, beweisen neben der soeben ausgeschriebenen Stelle auch die Verse 898 f. und 906 f. Auch die ganze Scenenführung zeigt auf's Deutlichste, dass Aias nach Schluss seines Monologs v. 865 verschwunden sein muss. Von rechts und links treten die Halbchöre auf und suchen vergeblich ihren Fürsten — er

ist aber nicht in der Orchestra. Da ertönt ein Schrei der Tekmessa — wo, sagt der Chor v. 892 *τίνος βοὴ πάραυλος ἐξέβη νάπους*; also hinter der Scene schreit sie auf; auch die Tekmessa sieht der Chor nicht. Bei ihrem zweiten Weheruf erst erblickt er sie (*ὁρῶ* v. 894), vor ihr liegt Aias:

898 *Αἴας ὅδ᾽ ἡμῖν ἀρτίως νεοσφαγὴς*
κεῖται, κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχής. —
905 *τίνος ποτ᾽ ἆρ᾽ ἔπραξε χειρὶ δύσμορος;* —
αὐτὸς πρὸς αὑτοῦ. δῆλον. ἐν γάρ οἱ χθονὶ
πηκτὸν τόδ᾽ ἔγχος περιπετὲς κατηγορεῖ.

Folglich ist zwischen den letzten Worten des Aias 865 und dem Vers 894 Aias verschwunden, wird dann aber wieder und zwar todt mit Tekmessa sichtbar. Das Verschwinden war nothwendig, um den Darsteller des Aias abtreten zu lassen — er spielt nachher wohl den Menelaos oder Agamemnon — und eine gespiesste Puppe an seine Stelle zu setzen. Aias konnte aber nicht abgehen, denn das Schwert, in das er sich stürzen will, stak fest im Boden (v. 815, 821), vor aller Augen (v. 834).

Wir stehen also vor der Thatsache, die keine Interpretation wegdeuteln kann: Aias erscheint v. 815 zum letzten Monolog vor einem in der Erde befestigten Schwert in einem Waldthal (892), v. 865 verschwindet er mit dem Boden, der das Schwert trägt, v. 894 erscheint derselbe Boden wieder mit dem Schwert, aber statt des Schauspielers liegt

eine Puppe darüber und Tekmessa steht daneben. Auf Grund dieser Thatsache haben wir die Möglichkeit der Aufführung zu erwägen. Nach meiner Meinung ist allein das Ekkyklema denkbar, das demnach im Aias nicht weniger als drei Mal (v. 346, v. 815, v. 894) angewendet worden wäre. Dadurch glaube ich auch das peinliche Problem des Scenenwechsels im Aias gelöst: er besteht allein im Herausschieben des mit einigen Zweigen und Steinen decorirten Ekkyklema[29]).

Das war eine kühne Neuerung des Sophokles, wie er denn in seinen drei älteren Tragödien in allem moderner als Euripides erscheint. Sie hat keinen Anklang gefunden, und mit Recht. Der Versuch ist nicht wiederholt, die Tragiker legten sich lieber Enthaltsamkeit auf und führten die Einheit des Ortes durch.

---

[29]) Was bisher über diesen allgemein zugegebenen Scenenwechsel vorgebracht ist, scheint mir, soweit ich es kenne, ganz unhaltbar; hat es doch auch nie mehr als Einer geglaubt. Bodensteiner S. 651 hat wenigstens richtig bemerkt, dass Tekmessa aus der Mitte der Scene auftritt.

VII. Göttererscheinungen

Die Götter treten in den Eumeniden, im Aias und Hippolyt[1]) auf demselben Niveau wie die Menschen auf, dagegen wird in Herakles, Ion, Elektra, Orest ausdrücklich hervorgehoben, dass sie über dem Hause in der Luft sichtbar werden. Aus dieser Beobachtung hat U. v. Wilamowitz den sicheren Schluss gezogen[2]), dass

---

[1]) Hippolyt scheint zwar 1393 ff. Artemis zunächst nicht zu sehen, aber dieselben Verse machen es doch wahrscheinlich, dass sie in seiner Nähe steht. Eine einleuchtende Erklärung, warum Odysseus im Aias und Hippolyt die Göttinnen zunächst nicht sehen, hat von Wilamowitz a. a. O. gegeben.

[2]) Herakles I[1] S. 354 An. 26 vgl. II S. 53, etwas anders 2. Aufl. I S. 148 f., II S. 7. Bodensteiner 19. Supplementbd. N. Jahrb. 1893. S. 665 hätte besser gethan, darin eine Belehrung, als eine „wichtige Anregung" zu sehen. Es ist unbegreiflich, wie er trotz der Annahme des Grundsatzes, dass die Bühneneinrichtung des 5. Jahrhunderts nur aus den Dramen dieser Zeit zu erkennen sei, auf das Zeugniss des Pollux IV. 130 das *θεολογεῖον* dem Aischylos vindiciren kann (S. 667). — Ich bin unbewusst in diesem Capitel mehrfach mit W. Christ (N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1884. S. 157 ff.) zusammengetroffen. Da ich dieser Beobachtungen für den Fortgang meiner Untersuchungen nicht entbehren konnte, habe ich sie unverkürzt stehen lassen,

in dieser Zeit eine Erfindung gemacht ist, die es ermöglichte, Schauspieler hoch über dem üblichen Standort irgendwie sichtbar zu machen. Mit zweifellosem Recht hat v. Wilamowitz auch in allen späteren Tragödien für den deus ex machina das Erscheinen in der Höhe angenommen, obgleich das öfter nicht besonders gesagt wird. Es war eben selbstverständlich geworden, dass die Götter an erhabener Stelle erschienen: so wurde die Ankündigung überflüssig.

War dem nun aber so, warum soll von diesem Fortschritt nur der Schluss, nicht auch der Prolog Gebrauch gemacht haben? Die Tragödien beweisen, dass auch dies vorkam. Den Prolog der Troerinnen spricht Poseidon. Er meldet, dass unter dem Dache des dargestellten Hauses die von den Fürsten ausgewählten troischen Weiber nebst Helena sich befinden und fährt v. 36 fort:

τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ', εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,
πάρεστιν Ἑκάβη κειμένη πυλῶν πάρος.

Sollte Euripides im Jahre 415 wieder in das alte seit wenigstens 10 Jahren überwundene archaische Verfahren verfallen sein, Menschen und Götter auf derselben Ebene verkehren zu lassen? Das Hinzutreten der Athene kann nicht gegen die Vermuthung angeführt werden, dass wir uns beide in derselben Höhe zu denken haben,

---

was ich nicht als ein Zeichen der Missachtung gegen jenen trefflichen Aufsatz zu betrachten bitte.

da auch im Herakles Iris und Lyssa ὑπὲρ δόμων, in der Elektra die Dioskuren δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων, im Orest Apollon mit Helena, im Ion Athene auf einem Wagen[3]) erscheinen. Der Prolog spielt im Himmel: dort beschliessen die Götter über die Sterblichen drunten Glück und Verderben.

Aehnlich ist der Anfang des Ion. Hermes schliesst mit den Worten:

76 *ἀλλ' εἰς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε*
τὸ κρανθὲν ὡς ἂν ἐκμάθω παιδὸς πέρι·
ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον
τόνδ', ὡς πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῇ πυλώματα.

Ion tritt also bei diesen Worten aus dem Tempel[4]). Aber die *δαφνώδη γύαλα* müssen wegen des *τάδε* sichtbar gewesen sein, können also nicht wohl anders gedeutet werden als die *μαντικοὶ μυχοί* in den Eumeniden v. 180, die durch *τάδε δώματα* erklärt und mit dem Tempel identificirt werden. Unmöglich aber kann Euripides den Hermes in denselben Tempel auf demselben Wege eintreten lassen, aus dem soeben Ion heraustritt — unmöglich wenigstens, seit man die Götter nicht mehr unter die Menschen mischte. Die vorausgeschick-

---

[3]) Ion. v. 1570. Vgl. Weissmann Münch. Diss. S. 15.

[4]) Weissmann S. 50 schliesst aus v. 94—97, Ion könne nicht aus dem Tempel kommen. Aber was er in diese Verse hineinlegt: die Diener sollen sich baden, bevor sie den Tempel betreten, steht nicht in ihnen, vielmehr nur dies: badet und kommt wieder. W. selbst führt v. 25, 315 an, die beweisen, dass der Tempel selbst des Ion Wohnung ist.

ten Beobachtungen über Scenenwechsel und Ekkyklema zeigen, dass Dichter und Publicum mehr und mehr die Naivität dem Theater gegenüber verloren, in der Aischylos und seine Zeitgenossen noch lebten — genau wie die modernen Menschen, nur dass bei den Athenern auch diese Entwickelung wie jede andere sich in soviel Jahrzehnten vollzog wie die neue Geschichte Jahrhunderte gebraucht hat. Ich glaube deshalb für sämmtliche Göttererscheinungen im Prolog wie am Schluss aller Tragödien etwa seit Mitte der zwanziger Jahre einen über dem gemeinen Schauplatz erhabenen Standort fordern zu müssen.[5])

Aber wie und wo haben wir uns diesen Götterplatz zu denken? U. v. Wilamowitz hat ihn 1889 als „einen Balcon oben an der Hinterwand" erklärt, „den die Zuschauer als ‚in der Luft' so willig gelten liessen, wie den Schauplatz als Kadmeia, der vielleicht in zwei Stunden Larissa sein wird." Demnach wäre der Götterplatz dasselbe wie die Oberbühne, die bereits Aischylos[6]) benutzt hat und die wir in der späteren Tragödie[7]) wie

---

[5]) Bezeugt ist es wenigstens für spätere Zeit ausdrücklich, was doch werthvoll ist festzustellen. Euanthius de comoedia (p. 6, 6 Reif.) über Prologe: „deinde *θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς*, id est deos argumentis narrandis machinatos, ceteri Latini ad instar Graecorum habent.

[6]) Sicher im Prolog des Agamemnon nach dem, was ich oben S. 97 f. ausgeführt habe, auch schon in den Persern (Dareios) und vielleicht in den Schutzflehenden (Danaos 713).

[7]) Die Oberbühne ist bei Sophokles nicht nachzuweisen, bei

in der Komödie[8]) effektvoll angewandt finden, mit andern Worten das flache Dach der an der Façade decorirten Costümbude, der *σκηνή*. In der zweiten Bearbeitung seines Herakles 1895 hat er selbst diesen nothwendigen Schluss gezogen[9]). Diese Annahme ist aber in jeder Hinsicht unhaltbar. Unbegreiflich wäre doch schon, dass die Dramatiker erst im Anfange des peloponnesischen Krieges auf den sehr einfachen Ge-

---

Euripides nothwendig in den Hiketiden für Euadne, die auf himmelhohem Felsen über dem Tempel erscheint (981), im Prolog der Phoinissen für Antigone und den Pädagogen, die *μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον* steigen, im Orest für den Phryger (schol. 1366) und für den ganzen letzten Theil 1567 ff., wo Orest mit Pylades u. s. w. auf dem Dache des Hauses erscheint. Ueber Medea s. unten S. 114 ff.

[8]) Auf dem Dache erscheint in den Wolken Strepsiades (1486, 1502), in den Wespen Bdelykleon (67) und Philokleon (144). In der Lysistrate tritt 829 Lysistrate mit andern Weibern auf der Oberbühne auf, die die Höhe der Akropolis darstellt. In den Ekklesiazusen sitzt die Junge sicherlich nicht parterre v. 961. Im Frieden ist die Scenerie ganz unklar.

[9]) I S. 148 f., II S. 7. Er bekennt sich bei dieser Gelegenheit deutlich als Anhänger der Dörpfeldschen Theorie. — Sehr richtig bemerkt er, dass Lyssa nicht sichtbar in das Haus hinabgestiegen sei, was v. 874 ausdrücklich entschuldigt werde. Schon das beweist, dass sie nicht auf dem Dache aufgetreten sein kann. Wohin sollte sie denn sonst verschwinden als in das Haus? Doch nimmt man auch einen seitlichen *πύργος* an, hinter dem sie sich verbergen könnte, es wäre das sehr ungeschickt, weil das häufig benutzte Dach der Costümbude mit ihrem Innern in Verbindung stehen musste, also durch Lucke und Leiter, auf der doch alle hinabsteigen, die hinaufgestiegen waren.

danken gekommen wären, die Götter auf dem Dache auftreten zu lassen, nachdem dies schon seit 50 Jahren als Oberbühne benutzt worden war, zumal wenn ihnen das Nebeneinander von Göttern und Menschen auf demselben Niveau unbequem war, wie v. Wilamowitz fein aus dem Aias[10]) und Hippolyt nachweist. Um so überraschender ist seine Deutung des Götterplatzes, als er jetzt annimmt, dass schon vor der Erfindung derselben die Götter durch die Flugmaschine aus der Luft auf die Erde unter die Menschendarsteller getragen seien. Wo ist denn da ein Fortschritt? Das Erscheinen auf dem Dache erfordert gar keine Maschinerie, ist also doch unendlich viel einfacher. Es lässt sich aber keine leise Spur eines Beweises aus den Dramen selbst dafür erbringen, dass Athene im Aias, Artemis im Hippolyt durch die Luft herabgefahren seien. Ein Analogieschluss aus der Andromache wäre nur dann erlaubt, wenn wir sicher wüssten, dass diese Tragödie älter wäre als jene beiden, und nachgewiesen wäre, dass die Götter schon früher so zu erscheinen pflegten. Jenes ist aber durchaus nicht der Fall —

---

[10]) Dass der Aias aus der Zeit des archidamischen Krieges stamme (Herakles I[2] S. 149), könnten mich nur sehr starke Beweise zu glauben zwingen. Mir scheinen formelle Indicien ihn sicher vor den Anfang des Krieges zu verweisen, etwa in die Zeit der Antigone und der Alkestis. — Uebrigens sitzt Aias nicht in seinem Zelt, als er mit Athena spricht, sondern ist herausgetreten v. 73: *Αἴαντα φωνῶ· στεῖχε δωμάτων πάρος.*

zwischen 430 und 424 wird sie mit Recht angesetzt[11]) — dies glaubt v. Wilamowitz wie Viele oder gar Alle: im folgenden Capitel werde ich das Gegentheil darthun und beweisen, dass die Flugmaschine erst im Anfang der zwanziger Jahre erfunden ist. Aus den termini technici *θεολογεῖον* und *μηχανή* Aufschlüsse über die verschiedene Art von Göttererscheinungen des fünften Jahrhunderts zu gewinnen, ist aussichtslos bei der von Wilamowitz besonders scharf betonten Unzuverlässigkeit derartiger Ueberlieferung, zumal Pollux gerade über diese Einrichtungen ganz confus berichtet. Darauf aber möchte ich hinweisen, dass es nicht gerade für Wilamowitzens Hypothese spricht, wenn der Verfasser des Kleitophon 407ª von Sokrates sagt *ὥσπερ ἐπὶ τραγικῆς μηχανῆς θεός*. Wie ist es denkbar, dass er das Dach eine Maschine nennt? Selbst wenn die Götter vor 430 durch die Maschine aus der Luft herabgelassen worden wären — was ich nicht zugebe — und darnach der Ausdruck *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* geprägt worden wäre, so konnte er doch unmöglich beibehalten werden, wenn gar keine Maschine mehr für die typischen Göttererscheinungen angewandt wurde.

Vor allem aber widersprechen der Gleichsetzung des in den zwanziger Jahren erfundenen erhabenen Götterplatzes mit dem Dache der Costümbude auf's

---

[11]) U. v. Wilamowitz, An. Eur. S. 148, Herakles I² S. 143. Vgl. schol. Androm. 445 (Aristoph. Byz.) *φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου.*

Schärfste die Tragödien selbst, aus denen diese Einrichtung erschlossen ist. Am klarsten wird sie widerlegt durch den Orestes des Euripides. Hier treten v. 1567 Orestes, Pylades, Elektra, Hermione auf dem Dache des Palastes auf, während drunten zu ebener Erde Menelaos die Pforten zu erbrechen sich anschickt. Die resultatlos verlaufende Verhandlung zwischen beiden Parteien wird v. 1625 durch den deus ex machina Apollon unterbrochen. Er erscheint mit Helena *ἐν αἰθέρος πτυχαῖς*[12]. Nothwendig müssen doch die

[12]) Die Worte *ἐν αἰθέρος πτυχαῖς* Orest 1631 sind anstössig erschienen, weil sie 1636 an derselben Versstelle wieder vorkommen. Nauck hat desshalb v. 1631 athetirt, ohne jede Wahrscheinlichkeit, da Helena als göttliches Wesen dem ungläubigen Menelaos gezeigt werden musste, und da v. 1637 beweist, dass er sie sieht. G. Hermann und Holzner: Studien zu Euripides, Wien 1895 S. 108 haben geändert, jener in *ἐν αἰθέρος πύλαις*, dieser in *ἀνελπίστοις τύχαις* nach Analogie von Helena 411. Aber die Begründung der Nothwendigkeit zu ändern, ist nicht stichhaltig. „Die Worte sind 1631 nicht am Platze, sie kehren unmittelbar darauf in v. 1636 und zwar in richtigem Zusammenhange verwendet wieder.“ Meine Darlegung beweist, dass sie v. 1631 an sich gar nicht anstössig sind, dass sie auch 1636 am Platze sind, ist nicht zu leugnen. Diese Wiederholung berechtigt aber nicht zu gewaltsamen Eingriffen. W. Richter quaestiones Aeschyleae, diss. Berl. 1878, S. 22 ff. hat das schlagend nachgewiesen und zum Beleg massenhafte Wiederholungen derselben Worte und Wendungen besonders aus dem Agamemnon angeführt, aber auch aus Sophokles und Euripides (S. 26) Beispiele gegeben. Der Schluss des Orestes selbst hätte vor diesem methodischen Missgriff bewahren sollen. Vgl. 1654 f. (*γαμεῖν*), 1565 mit 1567, die beide mit *χερί* enden, besonders aber

beiden Gottheiten noch höher als Orestes mit den Seinigen sichtbar werden. Denn sonst wäre ja die alte Unbequemlichkeit wieder da, die die Einrichtung des Götterplatzes fortschaffen sollte. Apollon und Helena werden über dem Dache sichtbar. Das ergiebt sich ohne weiteres aus den Worten *ἐν αἰθέρος πτυχαῖς*. Bestätigt wird es durch die Vergleichung der übrigen Stellen späterer Tragödien, an denen das Erscheinen von Göttern an erhabener Stelle besonders hervorgehoben wird. Im Herakles erblickt der Chor v. 817 Iris und Lyssa *ὑπὲρ δόμων*, in der Elektra v. 1233 die Dioskuren *δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων*, im Ion erscheint Athene *οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής*. Wer über dem Hause, über der höchsten Höhe des Hauses erscheint, ist nicht auf dem Dache, sondern in der Luft, eben *ἐν αἰθέρος πτυχαῖς*. Jede andere Deutung ist unzulässig. Wird doch in der Elektra noch zum Ueberflusse hinzugefügt: *οὐ γὰρ θνητῶν γ' ἥδε κέλευθος*.

An diesem Resultat kann nicht gerüttelt werden. Denn „von dem, was in den Dramen steht, lässt sich nichts abdingen". Und dies steht, wenn irgend etwas, mit klaren Worten in ihnen. Freilich kann dieser klare Thatbestand unmöglich erkannt werden, solange man überzeugt ist, dass das fünfte und vierte

1579: *Ἑλένην φονεύσας ἐπὶ φόνῳ πράσσεις φόνον*; mit 1587: *ὁ μητροφόντης ἐπὶ φόνῳ πράσσει φόνον* beide von Menelaos gesprochen! Lässt man diese ungeschoren, so kann man doch wahrlich auch 1631 und 1636 ertragen.

Jahrhundert keine andere Bühneneinrichtung hatten, als ein einfaches Haus, das zum Costümiren des Personals diente und an seiner Façade decorirt war. Denn diese Hypothese wird rettungslos gestürzt durch die Einsicht, dass die Götter seit den zwanziger Jahren über dem Dache des Hauses erschienen sind. Sie zwingt unerbittlich zu dem Schlusse, dass über dem sichtbaren Dache des dargestellten Hauses noch ein Gerüst angebracht war, das es ermöglichte, Schauspieler noch höher zu zeigen. Da die Götter nun nach deutlicher Aussage der Tragödien in der Luft erscheinen sollten, so kann dies Gerüst den Zuschauern nicht sichtbar gewesen sein, was, denke ich, Niemand leugnen wird. Das aber bei jener Anschauung zu bewerkstelligen, scheint mir nicht möglich. Doch ich spare die weiteren Consequenzen auf. Erst muss das Fundament für sie besser gefestigt und noch manches Vorurtheil gebrochen werden.

Schon v. Wilawowitz hat darauf hingewiesen, dass die Thetis in der Andromache nicht wie in den späteren Tragödien von einem hohen Standort aus spricht, sondern unter die Menschen tritt, aber durch die Luft herabschwebt. Die Verse des Chors 1227 ff. bezeugen es.

τί κεκίνηται; τίνος αἰσθάνομαι
θείου; κοῦραι, λεύσσετ', ἀθρήσατε·
δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα
πορθμευόμενος τῶν ἱπποβότων
Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει.

Die ausführliche lebhafte Ankündigung der Luftfahrt beweist, dass hier eine nicht gewohnte Erscheinung gezeigt wird. Schon dies hätte davon abhalten müssen, dieselbe Art des Auftretens für Athene im Aias, Artemis im Hippolyt anzunehmen; wird doch auch eine Erscheinung auf dem hohen Götterplatze, als man sich an diese Einrichtung gewöhnt hatte, öfter nicht mehr ausdrücklich hervorgehoben, während das in der ersten Zeit ihres Aufkommens nicht versäumt wird bis auf die Hiketiden, wo vielleicht eine Lücke desshalb anzunehmen ist [13]). Die Andromache, obgleich nicht in Athen aufgeführt, aber natürlich für die damals dort vorhandenen Bühnenmittel geschrieben, ist sicher älter als Herakles, Ion, Elektra, Orest. In diesen erscheinen die Götter hoch oben und bleiben in der Höhe. Andromache gehört in dieselbe Periode wie der Hippolytos von 428. Nun verkehrt hier Artemis sicher noch nach altem Brauch auf demselben Niveau mit den Menschen, und nichts deutet darauf hin, dass sie auf andere Weise als diese aufgetreten sei. Wenn nun Thetis in der Andromache zwar, wie später stets die Götter, in der Luft erscheint, was beinahe aufdringlich hervorgehoben wird, dennoch aber auf die Erde hinabfährt und unter den Menschen stehend spricht, wie in allen früheren Tragödien, so ist doch der Folgerung gar nicht auszuweichen, dass die Andromache in diesem Punkte einen

[13]) Christ N. Jahrb. f. Philolog. 1894. S. 159 rückt desshalb die Hiketiden nach 413 herab, was mir nicht zulässig scheint.

Fortschritt gegen die älteren Dramen aufweist und die jüngere Einrichtung des hohen Götterplatzes vorbereitet. Zwingend wird dieser Schluss durch den Nachweis, den das folgende Capitel bringen wird, dass früher die Flugmaschine unbekannt war. Folglich ist die Andromache nach 428 gedichtet. Fassen wir nun aber das Herabschweben des Gottes auf die Erde als einen Uebergang in der Entwickelung der Göttererscheinungen auf, so muss nothwendig die spätere Einrichtung, die das Erscheinen und Verbleiben des Gottes in der Luft ermöglichte, als eine Art von Flugmaschine oder wenigstens als eine durch sie angeregte, ähnliche Erfindung betrachtet werden. Nun begreifen wir, woher der *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* seinen Namen hat, weshalb die Vorrichtung für diese Göttererscheinungen, ebenso wie die Flugmaschine von Aristophanes Eirene v. 174, einfach *μηχανή* genannt wurde, und bei Pollux IV 128 dementsprechend für Götter und in der Luft sichtbar werdende Figuren wie Bellerophon und Perseus gleichermaassen die *μηχανή* angeführt werden konnte.

Wie nun diese *μηχανή* im fünften Jahrhundert construirt war, vermag ich nicht zu sagen, weil ich nicht sehe, wo wir darüber Belehrung finden könnten. Es ist das auch nicht von Bedeutung. Für meine Zwecke genügt die Erkenntniss, dass sie der Flugmaschine ähnlich war und dass durch sie Schauspieler in Göttermaske hoch in der Luft über dem Hause schwebend gezeigt werden konnten.

VIII. Flugmaschine

Die durch eine Erfindung der zwanziger Jahre gegebene Möglichkeit, Götter ὑπὲρ δόμων αἰθέρος ἐν πτυχαῖς erscheinen zu lassen, empfand man offenbar als einen Fortschritt und Euripides versprach sich zweifellos von ihr grossen Effekt. Aus dem Ankündigen der Erscheinung, dem Bestreben, die Augen der Zuschauer auf die Höhe zu lenken, erkennt man deutlich, dass das Publicum nicht gewöhnt war, hoch oben etwas zu zu erwarten. Andrerseits beweist mir das Fehlen solcher Ankündigungen in den Tragödien der letzten Jahre, dass der Effekt abgebraucht war und das Publicum wenigstens am Schlusse der Tragödie schon von selbst aufpasste, was im Himmel vorging. Nun wäre aber das alles unverständlich, wenn bereits lange vor dieser Erfindung Schauspieler vermittelst einer Flugmaschine von oben her durch die Luft auf den Boden hinabgetragen worden wären. Älter ist diese freilich, als der Maschinengott. Das zeigt die Andromache. Aber dies Stück ist jünger als der Hippolytos von 428, widerlegt also nicht die Berechtigung des Anstosses und der Verwunderung. Wohl aber wäre es um sie geschehen,

und wir müssten uns damit zufrieden geben, dass die Entwickelung des Bühnenwesens unverständlich bleibt, wenn der fast allgemeine Glaube berechtigt wäre, dass die Flugmaschine schon dem Aischylos bekannt gewesen und oft von ihm verwendet ist[1]). Nach meiner Meinung liegt hier der folgenschwerste Irrthum, der das Verständniss der Geschichte des Theaters unmöglich gemacht hat. Ich muss desshalb diese Frage einer eingehenden Besprechung unterziehen, die, wenn auch weitläufig und vielleicht ermüdend, doch die Mühe, denk' ich, nicht nur nach dieser einen Richtung hin lohnen wird.

Um ein festes Fundament zu gewinnen, lasse ich zunächst die aischyleischen Tragödien bei Seite und halte mich an die zweifellose Verwendung der Flugmaschine in späteren Dramen.

Das erste absolut sicher bezeugte Fliegen vor Augen des Publicums ist die Auffahrt des Bellerophon auf dem Pegasus[2]). Denn dass schon im Jahre 431 Medea auf der Flugmaschine abgefahren sei, ist eine Behauptung, die mit dem fundamentalen Grundsatz

---

[1]) Es theilt ihn auch v. Wilamowitz, Herakles II[1] S. 53, I[1] S. 354, 26. Mit Recht hat sich Bodensteiner 19. Suppl. N. Jahrb. f. Philg. S. 671 dagegen gewandt, aber wie gewöhnlich ohne greifbare Resultate zu gewinnen.

[2]) Der Bellerophon ist vor 425 aufgeführt, wie Aristoph. Acharn. v. 427 beweist. Er wird wohl aus derselben Zeit wie die Andromache stammen, da in beiden die Flugmaschine als Glanzeffekt verwendet wird. Vgl. unten S. 151.

solcher Untersuchungen im Widerspruche steht, nur diejenigen scenischen Mittel für eine Tragödie anzunehmen, die aus ihrem Text erschlossen werden können, es sei denn dass Analogie oder Chronologie zu einer aus dem Text nicht zwingend zu beweisenden Annahme führt. Erschiene Medea auf der Flugmaschine in der Luft, so müsste man zumal im Jahre 431 fordern, dass die Zuschauer darauf vorbereitet würden, wie es in den sicherlich jüngeren Dramen Andromache (Thetis), Herakles (Iris und Lyssa), oder der Eirene (Trygaios) geschieht. Statt dessen wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Pforte des Palastes gerichtet. V. 1313 fordert der Chor den Jason auf, die Thüren zu öffnen: *πύλας ἀνοίξας σῶν τέκνων ὄψει φόνον*, und Jason giebt seinen Dienern den Befehl:

χαλᾶτε κλῇδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,
ἐκλύεθ᾽ ἁρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν,
τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ τείσωμαι φόνῳ.

Unmittelbar darauf erscheint Medea und spricht:

1317 *τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας,*
νεκροὺς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην;
παῦσαι πόνου τοῦδ᾽. εἰ δ᾽ ἐμοῦ χρείαν ἔχεις,
λέγ᾽ εἴ τι βούλει, χειρὶ δ᾽ οὐ ψαύσεις ποτέ·
τοιόνδ᾽ ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός.

Will Euripides die Zuschauer absichtlich irreführen, indem er die Medea nicht da zeigt, wo sich das Publicum nach den Worten des Chors und Jasons erwarten

muss? Das wäre so beispiellos wie zweckwidrig. Es musste nach den Versen 1313—1316 das *ἐκκύκλημα* erwartet werden[3]). Denn die Aufforderung, die Thüren zu öffnen, pflegt das Herausrollen der wandelnden Bühne einzuleiten: so im Aias v. 344, im Herakles v. 1030. Und auch hier, meine ich, entspricht die durch Analogie empfohlene Annahme des Ekkyklema allein den Worten des Dichters. Denn was sollen die Verse 1320 ff., wenn Medea in der Luft unerreichbar für Menschenhand erschien? Sie sind so zu umschreiben: „Sprich, wenn Du willst; berühren wirst du mich nicht: denn dieser von meinem Ahnen Helios geschenkte Wagen hat die wunderbare Kraft, dass er mich schützt vor Feindes Hand.“ Nur wenn Medea dicht vor Jason erschien, sind ihre Worte verständlich. Und nur unter derselben Voraussetzung ist die Bitte Jasons begreiflich, ihn die Leichen der Kinder, wenn nicht bestatten (1377) so doch wenigstens berühren zu lassen v. 1402: *δός*

---

[3]) Das Ekkyklema ist für Medea schon früher, aber ohne weitere Begründung angenommen worden, z. B. von E. Geppert: die altgriechische Bühne Lpz. 1843 S. 176 und Ottfr. Müller, Kl. Schrift. I 536. Schönborns Einwendung (Skene der Hellenen S. 145), ein Fortschweben auf dem Ekkyklema sei nicht nachweisbar, ist an sich richtig, verbietet aber nicht jene Annahme, weil dies Ekkyklema, wie alle andern, einfach zurückgezogen, und es der Phantasie der Zuschauer überlassen wurde, sich ihr Fortschweben vorzustellen. Dass dem so ist, beweist hinlänglich das gänzliche Schweigen des Jason und des Chors über das Verschwinden Medeas, das also auf gewöhnliche Weise bewerkstelligt worden ist.

μοι πρὸς θεῶν μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων. Auch Medeas Worte v. 1319 *παῦσαι πόνου τοῦδε* können nicht Bedenken erregen, denn sie sind erklärlich dadurch, dass die Pforte eben nicht erbrochen wird, sondern Medea auf wunderbare Weise erscheint. Man könnte Jasons Worte v. 1298 einwenden, indem man sie als Ankündigung einer Lufterscheinung auffasst:

δεῖ γάρ νιν ἤτοι γῆς σφε κρυφθῆναι κάτω
ἢ πτηνὸν ἆραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος
εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην.

Aber das sind sie nicht, schon desshalb nicht, weil sie zwanzig Verse vor dem Auftreten der Medeia gesprochen werden und weil durch den Befehl, die Thür zu öffnen, die durch sie vielleicht auf derartiges gerichtete Spannung von der Höhe wieder abgelenkt würde. Eine Ankündigung wird unmittelbar vor der Erscheinung und viel deutlicher gemacht. Zudem entspricht diese Aeusserung Jasons durchaus dem Wesen der Zauberin und der Situation, und vor allem konnte das Publicum — vorausgesetzt dass die Sage in diesem Punkte damals noch nicht feste Gestalt gewonnen hatte — gar nicht wissen, welche von den beiden angegebenen Möglichkeiten, oder ob überhaupt eine der Dichter schliesslich benutzen werde.

Demnach ist für die erste Aufführung der Medea im Jahre 431 ihr Erscheinen in der Höhe, also auch die Anwendung der Flugmaschine nicht möglich. Gegen dies aus dem originalen Text gewonnene Resultat ver-

mag die gegentheilige Angabe in der Hypothesis und in den Scholien zu v. 1317 und 1320 nichts: Medea sei hoch oben auf einem von geflügelten Drachen gezogenen Wagen mit den Leichen ihrer Kinder gezeigt worden. Diese Notiz steht sogar im Widerspruch zu den Worten des Euripides. Denn Niemand wird zu behaupten wagen, dass sich geflügelte Schlangen für einen Wagen des Helios besonders eigneten, dass diese als sein Gespann auch nur erklärlich wären. Schon Robert hat das bemerkt, leider ohne von dieser Beobachtung Gebrauch zu machen.[4]) Mit dem Scholiasten stimmt die bildliche Ueberlieferung überein: stets fährt Medea auf einem Drachenwagen ab, nicht nur auf den Sarkophagen, bis in das dritte vorchristliche Jahrhundert hinauf ist dies zu verfolgen: auf einer apulischen Vase sehen wir sie schon auf gleichem, freilich nicht geflügelten Gespann.[5]) Wir dürfen also schliessen, dass auf der hellenistischen Bühne die euripideische Tragödie so aufgeführt worden ist. Aber auch damals konnte man auf die Angabe des Dichters hin, Helios habe den wunderbaren Wagen der Enkelin geschenkt, unmöglich ihn als solchen durch Drachen charakterisiren. Also muss die Veranlassung dazu von anderer Seite gekommen sein. Wir können sie noch — ein seltenes Glück — mit Wahrscheinlichkeit nachweisen. Die grosse

---

[4]) Ant. Sarkophagreliefs II S. 205.

[5]) Prachtamphora aus Canosa in Neapel No. 3221: Archäolog. Zeitg. XXV 1867 Tfl. 224, 1.

Medeavase von Canosa in München illustrirt eine unbekannte Tragödie, die natürlich nicht unbeeinflusst von der euripideischen, dennoch selbständig den Stoff mit grossartigem Theaterpompe gestaltet hatte.[6]) Ihre Nach-

[6]) O. Jahns Vasens. Kg. Ludwigs. No. 810, abgebild. Wiener Vorlegebl. Ser. I Tfl. 12 = Archäolog. Zeitg. V 1847. Tfl. 3 = Baumeister, Denkm. S. 903 fg. 980. C. Robert, Bild und Lied S. 37 hat versucht, dies Bild als eine kühne und freie künstlerische Weiterbildung des von Euripides geformten Mythos ohne anderes als eben dieses dramatische Vorbild zu erklären. Ich muss mich der älteren, von O. Jahn (Arch. Ztg. V 1847. S. 34) C. Dilthey (Ann. d. Inst. 1869, Arch. Zeitg. 1875. S. 68) G. Körte (Personificationen psycholog. Affekte, Berl. 1874 S. 38ff.) und neuerdings von J. Vogel (Scenen Euripid. Trag. in gr. Vaseng. S. 146 ff.) und v. Prott (Schedae philolog. Usenero oblatae 1891. S. 58) aufgenommenen Ansicht anschliessen, dass eine nacheuripideische Tragödie als Quelle anzuerkennen ist. Das *ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ* im Theatercostüm, das auch Robert nicht erklären kann, beweist das m. E. schon hinreichend. Ebenso das Erscheinen des *ΟΙΣΤΡΟΣ*, beim Kindesmorde sehr passend, s. G. Körte. Dazu kommt, dass Medea hier nur einen Sohn ermordet (wie auf der ap. Vase Arch. Zeitg. XXV. 1867 Tfl. 223 im gleichen Typus), der zweite entflieht, wie das Diodor IV 54, 7 und 55, 2 (ob aus D. Skytobrachion mir nicht sicher) überliefert. Ferner ist hier ebenso wie auf dem ap. Krater bei R. Rochette, Choix de peint. p. 263 Vign. (vgl. O. Jahn, Arch. Zeitg. XXV. Sp. 59) offenbar nur die Krone der Braut verhängnissvoll, da *ΙΠΠΟΤΗΣ* sie herabzureissen sucht, während bei Euripides der Peplos wenigstens ebenso fürchterlich wirkt (v. 1188 ff.). Und ebenso bringt Medea nach Hygin fab. 25 und Dracontius Ep. X 484 ff. und auf Sarkophagen (vgl. Dilthey, Arch. Zeitg. 1875. S. 68) die Nebenbuhlerin nur durch eine vergiftete Krone um (vgl. Genethliacon Gottingense, Halle 1888, S. 40). Das Vorkommen derselben, an sich nebensächlichen

wirkung zeigt sich in litterarischer und monumentaler Ueberlieferung gleichermaassen. In dieser Medea erschien nun, wie jene Prachtvase zeigt, der *Οἶστρος* mit Fackeln in den Händen auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Das Auftreten des personificirten Wahnsinnes bei der Ermordung des eigenen Kindes kann nicht überraschen. So stachelt auf einer Reihe unteritalischer Vasen [7]) die geflügelte fackeltragende Wahngöttin den Lykurgos, der Sohn und Gattin erschlägt. So verwirrt Lyssa bei Euripides die Sinne des Herakles, dass er Frau und Kinder tödte. Und wohl nach dramatischem Vorbilde, aber einem andern, liess Assteas [8]) die *Μανία* auf denselben Heroen beim Kindermorde herabschauen. Dieser Gottheit, einer Ausgeburt der Hölle, Tochter der Nacht, unter die Erinyen öfter gezählt und nach ihrem Vorbilde gestaltet [9]), kommen Schlangen, Fackeln und Stachel zu; ist doch *Οἶστρος* auf der Vase von Canosa auch mit Schlangen gekränzt. Für ihren Wagen sind Drachen das richtige charakteristische Gespann. Nun musste auch in dieser nacheuripideischen Tragödie Medea auf wunderbare

Züge in durchaus unabhängiger Ueberlieferung schliesst Roberts Vermuthung aus und beweist, dass die Münchener Medeavase uns eine berühmte, weit und lange wirkende nacheuripideische Tragödie wohl in Anlehnung an ein Gemälde (v. Prott) vergegenwärtigt.

[7]) Heydemann, Arch. Zeitg. 1872 S. 66 ff., G. Körte. Personificat. S. 23 ff. Vgl. z. B. Baumeister, Denkm. S. 834 fg. 918.

[8]) Mon. d. Inst. VIII. 10 = Baumeister, Denkm. S. 665 fg. 732.

[9]) Vgl. Dilthey, Arch. Zeitg. XXX S. 88 f. G. Körte, Personific. S. 6 ff. Schon Eurip. Herakl. 883 hat Lyssa mit Schlangen ausgestattet.

Weise entkommen. So hat man denn vermuthet, dass der Schlangenwagen, auf dem Oistros erschienen war, sie entführen sollte. Bestätigt wird diese Hypothese durch das etwa gleichzeitige Gemälde einer anderen Prachtamphora, aus Canosa in Neapel:[10]) hier sehen wir Medea im Drachenwagen auf der Flucht, von einem Reiter und zwei Jünglingen verfolgt. Ihr über dem Haupte flatterndes, wie ein Segel geblähtes Gewand deutet wohl an, dass die Fahrt durch die Luft geht. Voran reitet ihre unheimliche Göttin Selene. Und dass kein Zweifel bleibe, wem der Wagen gehöre, steht neben ihm ein Weib in der Tracht der Erinyen, gestiefelt, mit kurzem Aermelchiton, den Gürtel und Kreuzbänder halten, einem Thierfell um die Schultern, einer Fackel in der Linken, ein Nimbus umstrahlt ihr Haupt, wie die Lyssa auf der citirten Lykurgosvase. O. Jahn hat sie mit Oistros auf der Münchener Medeavase zusammengestellt. Es scheint, als ob beide Maler dieselbe Tragödie im Sinne hatten. Sie muss einen grossen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben. Nicht am wenigsten wird sie das ihren Bühneneffekten verdanken: Aufsteigen des Schattens des Aietes, Erscheinen des Oistros, Luftfahrt der Heldin auf dem Schlangenwagen. Dass sich nun die dionysischen Techniten solche Treffer bei Aufführung klassischer Stücke zu Nutze machten, ist selbstverständlich. So kann es

[10]) Heydemann, Vasens. M. Neap. No. 3221, abgeb. Arch. Ztg. XXV 1867. Tfl. 224, 1. Vgl. G. Körte, Personificat. S. 42.

nicht befremden, dass sie die euripideische Medea nach dem Muster jener uns durch apulische Vasen vergegenwärtigten Tragödie auf gleichem Wagen hoch in der Luft erscheinen liessen. Dass die Drachen als Gespann des Helios widersinnig sind, kümmerte sie nicht, und fiel dem Publikum so wenig auf, dass sich diese Inscenirung festsetzen und die ganze Ueberlieferung beeinflussen konnte.

Darf also für die Aufführung der Medea 431 die Flugmaschine nicht angenommen werden, so ist Bellerophon sicher vor den Augen des Publicums auf dem Pegasus in die Luft gestiegen. Das ergeben die Fragmente 306 und besonders 307 *ἴθι χρυσοχάλιν᾽ αἴρων πτέρυγας* — denn die Anapäste können nicht wie die Trimeter 306 aus einem Botenbericht sein — und die Parodie des Aristophanes erhebt es über allen Zweifel. Schon die Thatsache, dass das Auffliegen des Bellerophon spasshaft nachgeahmt wird, weist vielleicht darauf hin, dass eine solche Scene etwas Neues und Unerhörtes war. Und die famosen Verse des Friedens 173 ff. führen doch auch darauf[11]):

οἴμ᾽ ὡς δέδοικα, κοὐκέτι σκώπτων λέγω·
ὦ μηχανοποιὲ, πρόσεχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ.
ἤδη στρέφει τι πνεῦμα περὶ τὸν ὀμφαλόν,
κεἰ μὴ φυλάξει, χορτάσω τὸν κάνθαρον.

---

[11]) Auch im Daidalos unbekannter Zeit hat Aristophanes die Flugmaschine parodisch benutzt und ganz ähnliche Witzchen gemacht: fg. 188 K.

Ebenso sicher ist, dass Perseus in der Andromeda des Euripides auf die Bühne hinabgeschwebt ist: frg. 124. Auch die Iris in den Vögeln des Aristophanes schwebt herein, wie v. 1197 ff. ankündigen, v. 1198 und 1261 direct sagen.

Diese Dramen, in denen die Anwendung der Flugmaschine gesichert ist, gehören alle der späteren Zeit an: 421, 414, 412, auch der Bellerophon, obwohl wir für ihn zunächst nur 425 als terminus ante quem haben. Ich möchte schon jetzt behaupten, dass er nach 431 geschrieben sein muss, da Euripides die Medea noch nicht hat schweben lassen, ja nach 428, da im Hippolyt die Götter noch ohne Flugmaschine wie alle übrigen Schauspieler auftreten.

Von den Dramen des Euripides und Sophokles, die vor 431 aufgeführt sind, ergiebt keines etwas für das Alter der Flugmaschine, weil in keinem ihre Verwendung möglich oder bezeugt ist. Doch ist es sicherlich keine Empfehlung für die Annahme, dass sie schon bekannt gewesen sei, wenn die Götter in der Alkestis und im Aias ebenso wie die Menschen und auf demselben Niveau auftreten [13]).

Wenn wir nun an Aischylos herantreten, so ist ein Misstrauen gegen den allgemeinen Glauben, er habe

---

[12]) In der Andromeda des Sophokles scheint Perseus nicht herabgeschwebt zu sein: fg. 123; vgl. Robert, Arch. Zeitg. 1879. S. 17.

[13]) S. Capitel VII S. 135.

nicht nur Einzelne, sondern gar den ganzen Chor schweben lassen, durch die angestellten Beobachtungen wohl berechtigt. Aber er muss durch dieselben Stellen, auf die er sich stützt, widerlegt werden, wenn er vernichtet werden soll.

Mit der Notiz des Pollux IV 130 brauche ich mich nicht aufzuhalten, wo er die Verwendung des *θεολογεῖον* in der *Ψυχοστασία* des Aischylos behauptet und angiebt, dass Eos herabgeschwebt sei, um die Leiche des Memnon zu holen. Wie jene Behauptung als falsch erwiesen ist, da der Götterplatz erst in den zwanziger Jahren erfunden ist, so ist diese, die übrigens nicht nothwendig auf dieselbe Tragödie bezogen werden muss, von demselben Werth, wie die Bemerkung der Scholiasten, Medea sei in der Höhe erschienen, eben nur für die Aufführungen späterer Zeit bei vollendeter Bühnentechnik. Vielleicht kann man die Notizen der Grammatiker, durch die das Wort *ἀνριβάτας* aus der *Ψυχοστασία* (frg. 280) erhalten ist, auf eine Controverse deuten, ob in der *Ψυχοστασία* des Aischylos geflogen worden ist oder nicht. Aus den übrigen verlorenen Tragödien des Aischylos wüsste ich trotz vieler Stellen, an denen die Anwendung einer Flugmaschine denkbar wäre, keine einzige anzuführen, die sie verlangt oder gar beweist. Von den erhaltenen Tragödien kommt ausser dem Prometheus nur noch das erste Erscheinen der Athena in den Eumeniden in Betracht. Die betreffenden Verse 403—405 haben den Interpreten viel

Aergerniss gegeben, das sich in Conjecturen und Athetesen zu äussern pflegt. Die Göttin sagt, sie habe den Ruf des Orestes am Skamandros vernommen und fährt fort:

ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα,
πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος,
πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.

Treffend hat G. Hermann bemerkt, die Schwierigkeit liege darin, dass Athene gleichzeitig geht, fliegt und fährt[14]. Aber es ist ebenso einleuchtend, dass diese dreifache Bewegungsart unmöglich ist, wie es mir evident scheint, dass je zwei und zwar gehen und fliegen oder fliegen und fahren mit einander verbunden werden konnten. Bei Homer eilen die Götter zu Fuss und zu Wagen durch die Luft. Weder Athene noch ihre Pferde — nicht selten erscheint sie in damaliger Kunst zu Wagen[15] — haben sich die Griechen geflügelt vorgestellt. Bei Aischylos aber klopft der Rationalismus mit der Frage an: wie fliegt denn die Göttin? Er antwortet damit, dass er sie die Aigis, diesen Hort wunderbarer Kräfte, wie ein Segel aufspannen lässt,

[14]) Op. VI. 2. S. 175 f.

[15]) z. B. Gerhard Auserl. Vasenb. II Tfl. 136—139. Bes. das schöne bemalte Thonrelief, das in vielen Fragmenten mehrerer Exemplare im „Perserschutt" der Akropolis zum Vorschein gekommen ist. Auch dies in kunstgeschichtlicher, wie technischer Hinsicht höchst interessante Werkchen ist, wie so mancher dieser Funde immer noch nicht trotz aller archäologischen Institute in Athen publicirt worden. Nur ein schon früher gefundenes Bruchstück hat Schöne gezeichnet. Griech. Reliefs Tfl. 35.

ähnlich wie Paionios das Gewand der Nike benutzt hat. Die Bemerkung ist gewiss unnöthig, aber eine ganz ähnliche hat Aischylos v. 250 von den Erinyen gemacht: über die Länder verfolgen sie den Blutbefleckten zu Fuss, doch über's Meer *ἀπτέροις ποτήμασιν*. Athena konnte ebenso gut zu Wagen fliegen, wie allein. Die Ausscheidung des Gehens und die Verbindung des Fliegens und Fahrens ist nun aber in der überlieferten Lesart ohne schwerste Aenderungen nicht herzustellen, weil *ἦλθον* das Verbum finitum ist und die Wendung *διώκουσα ἄτρυτον πόδα* keinen Anstoss giebt[16]). So ist die leichteste Lösung die Athetese des v. 405 *πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον*. U. v. Wilamowitz hat sie vorgeschlagen[17]), und ich würde sie ohne weiteres

---

[16]) Vgl. die noch kühnere Stelle Septem 371 W *διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν*.

[17]) Herakles I[1]. S. 153, 63. Bodensteiner 19. Suppl. N. Jahrb. f. Philolog. S. 667 acceptirt diese Lösung und ihre Begründung. Naiv ist die Art, wie er trotzdem die Flugmaschine wegdisputirt, die v. Wilamowitz aus der originalen wie der interpolirten Fassung folgert. Diese Folgerung werde ich sogleich als unberechtigt widerlegen. Es wird sich ergeben, dass Athene entweder zu Fuss oder zu Wagen ganz ebenso wie die Menschen und andern Götter in den Eumeniden in der Orchestra erschienen ist. Nur dies scheint mir der „Einfachheit" des Aischylos wirklich zu entsprechen. Uebrigens hätte man vermuthlich in späterer Zeit, d. h. nach 428, wenn man die Eumeniden mit modernem Theaterprunk ausstatten wollte, die Athene in dieser Scene nicht auf die Erde herabfliegen, sondern vom Theologeion aus reden lassen.

annehmen, wenn ich nicht sähe, dass Aischylos gern die ehrwürdigsten Personen seiner Tragödien zu Wagen in die Orchestra fahren lässt, wie den Pelasgos, die Mutter des Xerxes, Agamemnon. Da nun auch Athena zu Wagen den damaligen Athenern eine geläufige Vorstellung ist, und ich nicht glauben kann, dass dieser Vers von Schauspielern zum Zweck der Entfaltung grösserer Pracht — so ganz im Stil des Aischylos — interpolirt sei, so scheue ich mich, ihn auszuwerfen und nehme lieber eine schwerere Verderbniss, vielleicht eine Lücke an.

Doch für die Zwecke dieser Untersuchung genügt auch der ungeheilte Text vollkommen. Denn an den Aoristen, zumal am entscheidenden ἦλθον hat noch Niemand Anstoss genommen, wie denn weder dieser tadellose Vers 403 noch der Zusammenhang irgend welche Veranlassung dazu bietet. Athene spricht von der Vergangenheit ἦλθον — ῥοιβδοῦσα — ἐπιζεύξασα. Damit ist die Annahme, sie sei vor den Augen des Publicums vom Himmel herabgeschwebt, widerlegt.[18]) Der Text, genau interpretirt, ergiebt die Gewissheit: Athene hat ihre Luftreise bereits vollendet, ehe sie auftritt; hinter der Scene hat sie sich also auf die Erde herabgelassen. Das bestätigt die Vergleichung mit andern Göttererscheinungen. In den Eumeniden treten Apollon

[18]) U. v. Wilamowitz a. a. O. vgl. Herakles II[2] S. 53. A. Müller, Theateralterthümer leugnet die Anwendung der Flugmaschine ohne Begründung. Vgl. Schönborn, Skene d. H. S. 217.

Hermes und Athene bei der Gerichtsscene ebenso auf, wie die Menschen kommen, und ebenda, wo diese handeln. Nicht anders in Aias, Alkestis, Hippolyt. Bald nach 428 erscheinen die Götter in der Luft und sprechen *ἐν αἰθέρος πτυχαῖς* d. h. von der Maschine herab. Oder wenn der in der Luft schwebende Schauspieler herabkommen muss, wie hier Athene, so spricht er noch schwebend, und im Praesens wie Perseus:[19])

διὰ μέσου γὰρ αἰθέρος
τέμνων κέλευθον πόδα τίθημ' ὑπόπτερον.

Doch noch ein Drama, und zwar ein aischyleisches, kann zum Vergleich herangezogen werden, der Prometheus. Hier freilich bleibt der Chor der Okeaniden, obgleich er, wie Athene, von seiner Herfahrt auf einem Flügelwagen v. 130 im Tempus der Vergangenheit redet, trotzdem schwebend in der Luft. Denn erst v. 280 betritt er auf ausdrückliche Aufforderung des Prometheus die Erde mit den Worten:

κραιπνόσυτον
θᾶκον προλιποῦσ'
αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν
ὀκριοέσσῃ χθονὶ τῇδε πελῶ.

Damit wäre meine ganze Untersuchung umgestossen. So wird wohl Mancher urtheilen. Ich aber sage, die Untersuchung hat bisher dies unumstössliche Resultat ergeben: erst aus den Dramen nach dem Jahr 428

---

[19]) Euripides Andromeda fg. 124.

sind sichere Belege dafür nachweisbar, dass Schauspieler in der Höhe erschienen und durch die Luft herab geschwebt sind, früher aber sind die Götter auf demselben Niveau wie die Menschen aufgetreten und wenn eine Andeutung einer Luftfahrt gemacht ist, wie beim Erscheinen der Athene in den Eumeniden, so ist diese in die Vergangenheit verlegt. Aus diesen Beobachtungen müsste mit zwingender Nothwendigkeit der Schluss gezogen werden, erst nach 428 sei die Flugmaschine wie die *μηχανή* erfunden, wenn nicht der Prometheus entgegenstände. In ihm liegt also der Knotenpunkt dieser Frage. Nur eingehende Prüfung dieser Tragödie kann endgültige Lösung geben. Aber mit berechtigtem Misstrauen auch von dieser Seite treten wir jetzt an sie heran.

IX. Prometheus

Schon mehrfach ist von verschiedenen Gesichtspunkten aus bezweifelt worden, dass uns der Prometheus in seiner originalen Fassung vorliege. R. Westphal hat 1868 kurz begründet, dass weder Umfang und Maasse der Chorlieder dieser Tragödie noch die Monodien der Kunstübung des Aischylos entsprechen.[1]) Es ist merkwürdig, eine wie geringe Aufregung diese kühne These hervorgerufen hat, freilich nur ein Zeichen unter zu vielen andern für die damalige Interesselosigkeit der Philologen gegen die Tragödie und die Unfruchtbarkeit der auf sie gerichteten Studien. Nur in wenigen Gelegenheitsschriften ist dies Problem behandelt. Metrik und Sprache des Prometheus im Verhältniss zu den übrigen aischyleischen Dramen sind untersucht worden[2]);

[1]) Prolegomena zu Aeschylos S. 19 ff. und Rossbach-Westphal Metrik II² p. XLVIII.

[2]) z. B. Wecklein, Einleit. zu Prometheus S. 21. H. Kramer Freiburg. Diss. 1878. S. 34 ff., 39. R. Klotz, de numero anapaestico quaest. metr. Lpz. Diss. 1869. S. 20. A. Röhlecke, Berl. Diss. 1882. S. 54 ff., Th. Heidler, Berl. Diss. 1884 gegen Fr. Kussmahly, Berl. G. Progr. 1888. Oberdick, Wochenschft. f. kl.

der Inhalt ist geprüft, Widersprüche sind aufgedeckt;[3]) man hat darauf hingewiesen, dass der Prometheus ohne dritten Schauspieler nicht wohl aufgeführt werden könne, dass keine Tragödie, geschweige denn eine aischyleische, einen so ausgedehnten Gebrauch von Theatermaschinerien mache.[4]) Man hat aus alledem auf eine durchgreifende Bearbeitung des Prometheus in späterer Zeit geschlossen. Der Erfolg dieser Bemühungen ist wenigstens der gewesen, dass heute kein Sachverständiger mehr den Prometheus ohne weiteres für echt gelten lässt. Die tiefsten Kenner der griechischen Tragödie erklären, dass sich unter seiner so glatten Oberfläche die grössten Schwierigkeiten bergen.[5]) Aber entscheidende Beweise für die Ueberarbeitung fehlen noch heute. Ich muss sie erbringen, wenn nicht meine bisherigen Aufstellungen ungesichert, wenn nicht nach wie vor das Verständniss für die Entwickelung des Theaters unmöglich bleiben soll.

Die Chorlieder des Prometheus sind weder an Ausdehnung, noch an Inhalt mit irgend einer aischyleischen Tragödie, ja nicht einmal mit den älteren

---

Philolog. 1888, Sp. 1305 ff. mit Litteraturangaben. — Auffallend sind auch die häufigen Anaphern, z. B. v. 266, 274, 338, 955, 972, 999 W.

[3]) Auf Westphals Anregung von Steussloff, Lissa 1867, Oberdick, Jenaer Litter. 1876. No. 380, Kolisch, Berlin 1876. Dagegen Röhlecke a. a. O. S. 33 ff., Kussmahly a. a. O. S. 22.

[4]) H. Kramer, Freiburg. Diss. 1878, Oberdick a. a. O.

[5]) Kirchhoff, ed. Aischyli trag. p. VI, v. Wilamowitz, Hermes XXI.

sophokleischen auch nur entfernt zu vergleichen[6]). Auch die metrischen Anstösse Westphals sind z. Th. wohlbegründet, wie schon G. Hermann auf die zahlreichen anapästischen Anfänge der jambischen Trimeter hingewiesen hat[7]).

Die Entwickelung wird unterbrochen durch das Erscheinen des Okeanos: denn die Bitte des Prometheus (v. 271 ff. W) an den Chor, aus der Luft zur Erde herabzusteigen, um seine künftigen Leiden zu hören, alles bis zu Ende zu erfahren, wird zwar sogleich erfüllt von den Okeaniden mit der Begründung

283 τοὺς σοὺς δὲ πόνους
χρῄζω διὰ παντὸς ἀκοῦσαι,

aber statt dass die so erregte Erwartung erfüllt wird, kommt Okeanos, und nach seinem Abgang verbreitet sich Prometheus statt über seine Schicksale über den Nutzen, den er den Menschen gebracht. — Widersprüche sind vorhanden. So stellt Prometheus v. 780 der Io zur Wahl, ob sie ihre übrigen Leiden (vgl. v. 271 ff.) oder seinen Erlöser erfahren wolle. Der Chor bittet, jene Gunst der Io, diese ihm zu erweisen. Prometheus sagt das zu v. 786 und nachdem er die Irrfahrt der Io v. 785—815 beendet hat, wünscht der Chor die Erfüllung seines Gesuches. Er aber zählt nun, um Io von der Wahrheit seiner Aussagen zu

[6]) S. die belehrenden Zusammenstellungen von Engelmann, Philolog. 27 S. 736 ff.

[7]) Opusc. II S. 126, 128.

überzeugen v. 823—843 die schon von ihr zurückgelegten Wege auf, um dann erst auf ihre Nachkommenschaft und schliesslich auf seinen Erlöser zu kommen! Nach dem Prolog leidet Prometheus (v. 7, 109) wegen des Feuerdiebstahles. Auf die Frage des Chors nach dem Grunde seiner Strafe giebt Prometheus (v. 226 ff.) seinen Widerstand gegen die Absicht des Zeus an, das Menschengeschlecht zu vernichten; dass er ihnen das Feuer gebracht, erwähnt er nur beiläufig (v. 252) unter seinen übrigen Wohlthaten.[8])

Entscheidend aber sind, auch für die Zeit der Ueberarbeitung bestimmend, grosse Stilwidrigkeiten in dem uns vorliegenden Texte. Leider und unbegreiflicher Weise ist für die Erkenntniss der Entwickelung der Stilformen der älteren Tragödie noch wenig gethan, während die spätere auf Anregung von Wilamowitz auch nach dieser Richtung mehrere Bearbeitungen gefunden hat. Von verschiedenen Seiten ist bereits öfter darauf hingewiesen worden, dass Monodien von Aischylos den Schauspielern nicht zugemuthet sind; nur Wechselgesänge eines Schauspielers mit dem Chor oder auch zweier Schauspieler gegen einander mit Accompagnement des Chors hat er verlangt. 440 befolgt Sophokles in

---

[8]) Durchaus unpassend und unverständlich ist auch v. 436 des Prometheus: *μί τοι χλιδῇ δοκεῖτε μηδ' αὐθαδίᾳ σιγᾶν με* nach dem Chorliede 397—435. Man erwartet doch vorher eine Reihe von Fragen, die ungeduldig zu werden beginnen, weil sie nicht beantwortet werden.

der Antigone noch dieselbe Sitte. Aber 438 in der Alkestis erscheinen schon Monodien, auch im Aias sind solche vorhanden. Noch in der Medea von 431 und im wenig jüngeren König Oidipus fehlen sie wieder ganz, um dann aber schnell und stark in Aufnahme zu kommen.

Der erste Monolog des Prometheus (v. 88—127), der, wie schon Westphal und v. Arnim erkannt haben,[9]) einen durchaus modernen Typus zeigt, und die Parodos nehmen sich in einer aischyleischen Tragödie aus, wie Wagners Walkürenritt in Beethovens Fidelio oder eine Figur Paolo Veroneses neben der thronenden Madonna des Giorgione oder einer Giovanni Bellinis. Der Monolog des Prometheus steht in der gesammten tragischen Kunst, soweit wir sie kennen — und das Material ist nicht gering — einzig da. Er beginnt mit jambischen Trimetern v. 88 bis 92, um dann ohne jeden Grund in Anapästen v. 93—100 fortzufahren, die zudem nur dasselbe sagen, wie die vorhergehenden Trimeter[10]). Wieder jambische Trimeter. V. 114 hört Prometheus Geräusch: Interjektion, Bakcheen — übrigens von grosser Wirkung — ein jambischer Trimeter (116), ein Vers (117), den ich überhaupt nicht messen kann, zwei jambische Trimeter, Anapästen (v. 120—127). Solch Potpourri ist in der älteren

[9]) Gr. Metrik II² S. XLVIII, de Euripid. prolog. Greifswald. Diss. 1882. S. 99.

[10]) Die Kläglichkeit dieser Verse 93—100 empfindet man gerade gegen die grandiosen Trimeter 88—92 recht schmerzlich. Sie sind, wenn irgend etwas, nicht aischyleisch.

Tragödie unerhört und für sie im höchsten Grade stillos [11]). Röhleckes Vertheidigungsversuch ist gänzlich misslungen [12]). In der von ihm als Parallele angeführten Mordscene der Choephoren finden wir allerdings einen dochmischen Weheruf des Aigisth, dann einen dochmischen Ausruf des Chors, darauf drei Cretici und dann jambische Trimeter. Aber diese Verse schliessen sich an vorausgegangene Choranapäste an, gehören nicht zu einem Monologe und stehen in der erregtesten, lange mit Spannung erwarteten Scene. Es ist jedoch überhaupt nicht zulässig, ein Stück des Prologs mit einer Partie aus dem letzten Theil einer Tragödie zu vergleichen. Das ist nicht anders, als wenn man eine Basis mit einem Capitell vergleicht. Jedes Glied einer Tragödie, wie aller anderen Kunstwerke, hat seine eigene Bestimmung für den Bau des Ganzen und befolgt deshalb eigene Gesetze, die nur für dies allein gelten. Erst in den zwanziger Jahren finden sich vor der Parodos Monologe, die einigermaassen vergleichbar sind. Andromache, allein am Altar der Thetis, klagt ihr Leid in

[11]) Um sich das recht klar zu machen, vergleiche man die metrisch stark bewegte Scene zwischen Oidipus und Chor im König Oidipus v. 649—697. Hier sind nur Maasse jambischen Geschlechts verwendet und ausserdem ist die Scene antistrophisch gegliedert 649—668 = 678—697. Dabei ist der Oidipus T. sicher jünger als Aias und Antigone, wie ich Cap. X Anmk. 15 zeigen werde, nicht vor 427/6 aufgeführt. Oder man vergleiche auch Aias 348 ff.

[12]) Septem adv. Thebas et Prometh. v. esse fabulas post Aeschylum correctas. Berl. Diss. 1882. S. 54 ff.

jambischen Trimetern, dann (v. 103—116) in elegischen Distichen — ein Versuch, der nicht wiederholt ist. In der Hekabe tritt die greise Königin von den Ihrigen geführt aus dem Zelt und macht ihrem schmerzerfüllten Herzen in freien sog. Klageanapästen Luft (v. 59—97), in die daktylische Reihen (v. 74/5, 90/1) eingestreut sind. Solche anapästischen Monologe, in denen das lyrische Element sogar zu stropischer Gliederung, wie im Ion, auswächst, sind von dieser Zeit an vor der Parodos häufig, aber ein derartiges Gemisch, wie im Prolog des Prometheus, wüsste ich nicht in einem Monologe an dieser Stelle zu nennen. In den Phoinissen ist statt dessen das Gespräch zwischen Antigone und dem Pädagogen (v. 103 bis 192) eingeschoben, und auch das verwendet nur jambische Trimeter und, freilich ganz freie, enoplische Dochmien[13]). Doch auch in anderen Theilen der Tragödie finden sich etwa vergleichbare Monologe erst von Anfang der zwanziger Jahre an: so im Hippolyt vom Jahre 428 der des Theseus an Phaidras Leiche (v. 810 bis 883) in Jamben und Dochmien, übrigens von kleinen Chorpartien umrahmt und unterbrochen und die Klage des sterbenden Hippolyt (v. 1347—1387) in Anapästen, Jamben, Dochmien[14]), in der Hekabe die beiden Lieder des geblendeten Polymestor (v. 1056—1106) in Dochmien, Anapästen, Jamben; oder in den Trachinierinnen die Rede des todtwunden Herakles v. 1466 ff. oder die

---

[13]) S. v. Wilamowitz, Herakles I[1] S. 352.

[14]) S. v. Wilamowitz, Hippolytos Berl. 1891. S. 219, 238.

des leidenden Philoktet v. 782 ff., deren jambische Trimeter nur vereinzelt von Dochmien, Bakcheen etc. unterbrochen werden.

Die ganze Parodos des Prometheus vom Anfang bis zum Schluss ist eine Unterhaltung zwischen dem Chor, der zwei antistrophische Lieder ganz verschiedener Composition singt, und Prometheus, der auf jede Chorstrophe in Anapästen antwortet. Keine Tragödie des Aischylos, auch noch nicht Antigone, Aias, Oidipus Tyrannos, Alkestis bieten eine annähernd vergleichbare Parodos[15]). Das früheste Analogon giebt Medea vom Jahre 431: hinter Strophe und Antistrophe, denen übrigens (ein Rudiment der alten meist anapästischen Einleitung der Parodos) ein kurzes Vorwort des Chorführers, merkwürdig aus Anapästen, Daktylen, Dochmien gemischt, vorangeht, sind Anapästen der Medea und ihrer Amme geschoben, die durch eine kurze Epode abgeschlossen werden. Nicht unähnlich, wenn auch freier sind die Parodoi des Philoktet und des Oidipus auf Kolonos. In Hekabe, Troerinnen, Iphigenia T. sind auch für die Chorpartien Klage-

---

[15]) Denn die nicht respondirenden Anapästen nach jeder Strophe der Parodos der Antigone recitirt der Chorführer. Im Aias setzt ein anapästischer Dialog zwischen Tekmessa und Chor unmittelbar an die Parodos an. Vgl. v. Arnim, de prolog. Eurip. Greifswald. Diss. 1882. S. 97 f., wo auch eine sehr instruktive Tabelle der Euripideischen Parodoi gegeben ist, aus der ersichtlich wird, dass Euripides kommatische Parodoi nur etwa zwischen 415 (Troades, Ion) und 408 (Iphigenia T., Orest) angewandt hat.

anapäste an die Stelle lyrischer Strophen gesetzt, umgekehrt sind lyrische Maasse auch für die Schauspieler angewendet in den Parodoi der beiden Elektren und in der Helene, wo der Chor sogar nur die Antistrophen singt und Helene auch die Epode. Ganz aufgelöst in kurze Sätze, was durch den Schlaf des Orestes gut motivirt wird, ist die Parodos des Orestes, in dem ebenfalls dem Schauspieler die lyrische Hauptleistung zugetheilt ist.[16])

Ich glaube demnach mit einiger Sicherheit behaupten zu dürfen: die Parodos des Prometheus kann in der uns vorliegenden Form erst aus den zwanziger Jahren frühestens stammen.

Dazu kommt nun noch die geradezu ungeheuerliche Thatsache, dass der Chor während der ganzen Parodos und des ganzen ersten Dialogs mit Prometheus von v. 128 bis 280 statt zu tanzen unbeweglich in seinem Flügelwagen steht, der in der Luft (v. 272, 281) schwebt! Nicht genug damit, dass der gefesselte Prometheus regungslos verharren muss, wird auch der Chor der ewig beweglichen Töchter des Okeanos in einen Wagen gestopft und in der Luft aufgehängt. Der unvergleichliche Gedanke des Aischylos, dem trotzigen Titanen, der über das Felsgebirg ausgestreckt liegt,

---

[16]) Auch diese Beobachtung zeigt die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser vier Dramen. — Die Parodos der Herakliden ist nicht intakt: v. Wilamowitz, Hermes, XVII 1882 S. 347 f. Vgl. Westphal, Gr. Metrik II² S. 305.

die nimmer müden, ewig spielenden, schmiegsam freundlichen Okeaniden zu gesellen [17]), zaubert Jedem ein Bild vor die Seele, wie kein zweites erschaffen ist. Und dies Bild soll sein Schöpfer so verhunzt haben? Statt den Zeusfeind, der hart und unbeugsam wie der Fels nun angeschmiedet und angepflöckt mit dem Felsen zu verwachsen scheint, von den Meermädchen tröstend umspielen, leichtfüssig umtanzen zu lassen, wie es ihrer Natur einzig ansteht, statt das concipirte grandiose Bild wirklich zu gestalten, soll Aischylos entgegen allem Herkommen, allen aus dem Wesen des Chors und der Entwickelung des tragischen Spiels naturgemäss entstandenen Gesetzen den Chor in einen Kasten gedrängt aufhängen — einem ordinären Theatercoup zu Liebe? Wir erkennen des gewaltigen Dichters genialste Conception, aber wir erkennen sie trotz der rohen Modernisirung eines verständnisslosen Stümpers.

Eindringende Kritik wird reichlich Belege dafür erbringen. Ich kann hier nicht die Analyse der Tragödie unternehmen, die eine eingehende und weitläufige Auseinandersetzung verlangt. Ich will nur auf zwei Stellen dieser Partie hinweisen, an denen wir den Ueberarbeiter auf frischer That ertappen. Sie sind entscheidend für das Problem, das der Prometheus stellt. Der Chor singt

---

[17]) Dass es dieser Contrast war, wegen dessen Aischylos die Meermädchen als Chor wählte, hat man wirklich verkennen können. Man lese die famose Motivirung Todts Philolog. N. F. II S. 526 Amk. 16!

μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἅδε τάξις
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα τόνδε πάγον, πατρῴας
μόγις παρειποῦσα φρένας·
κραιπνοφόροι δέ μ᾽ ἔπεμψαν αὖραι.

Schwer könnte man sich entschliessen, diese Verse archaisch naiver Grazie dem Aischylos abzusprechen. Und ich glaube auch einen äusseren Beweis für ihre Originalität zu haben. Der Chor spricht im Aorist: *προσέβα — ἔπεμψαν*, wie Athena in den Eumeniden (v. 403 *ἦλθον*). Das bedeutet, der Chor ist nicht vor aller Augen herabgeschwebt, sondern er kommt zu Fuss einher geschritten, ebenso wie die Vögel des Aristophanes, und erzählt nun, wie er den Weg aus dem Meer bis zum öden Fels des Prometheus hat zurücklegen können: wir flogen mit schnellen Flügeln um die Wette hierher. Unter dieser Auffassung erst gewinnt die schon früher geäusserte Vermuthung ihren rechten Werth, dass das Flügelrauschen und Heranschweben der Okeaniden in den vorhergehenden Anapästen vom Prometheus und in der ersten Strophe des Chors desshalb so ausführlich beschrieben und fast aufdringlich deutlich gemacht wird, weil die Zuschauer das gar nicht zu sehen bekamen[18]). Ich halte die Beobachtung für fein und zutreffend, nur war sie dem vorliegenden Text gegenüber deplacirt, weil die Verse 271—283 beweisen,

[18]) Vgl. Bodensteiner 19. Suppl. N. Jahrb. f. Philolog. S. 666. Niejahr, Quaest. Aristoph. scaen. Greifswald. Diss. 1877 S. 11 f.

dass der Flügelwagen des Chors sichtbar war. Er wird zuerst am Schluss der ersten Strophe erwähnt:

135 *σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ*[19]).

Aber schon dieser Vers ist mehr als bedenklich. Denn er bietet denselben Anstoss wie die oben besprochene Stelle der Eumeniden v. 403—405. Nach ihm fahren die Meermädchen. Kurz vorher aber hatten sie gesagt, dass sie wetteifernd geflogen seien. Denn *πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα* kann Niemand anders erklären. Dazu aber, und nur dazu passen die vorhergehenden Anapästen, nach denen Jeder wie Prometheus nothwendig auf eine *Schar geflügelter* Wesen, aber nicht auf *einen* Flügelwagen schliessen muss:

φεῦ φεῦ, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω
125 *πέλας οἰωνῶν; αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς*
πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει.

Der Vers 135 ist unvereinbar mit den vorhergehenden. Er gehört dem Bearbeiter, und zum wenigsten über-

[19]) Es ist durchaus folgerichtig, und es bleibt für die uns vorliegende Bearbeitung des Prometheus richtig, dass man aus diesen nicht misszuverstehenden Angaben schloss, der Chor sei auf einem geflügelten Wagen herangeschwebt, wie auch der Scholiast zu v. 128 und v. 401 K. anmerkt. Dass er nicht bloss aus dem Text diesen Schluss gezogen hat, sondern aus Theaterüberlieferung oder eigener Anschauung berichtet, lehrt seine Bemerkung zu 287 K, dass Okeanos *ἐπὶ γρυπὸς τετρασκελοῦς* eingeritten sei, weil der Text einen Grund für die Benennung nicht giebt. Wenn A. Müller (Philolog. Suppl. VI S. 44) und Bodensteiner S. 666 den Flügelwagen nur auf der Erde hineinschieben lassen, so ist das eine unbegründete Ausrede, die mit v. 135, 272, 279 W im schärfsten Widerspruche steht.

flüssig erscheint auch der entsprechende Vers 151 der Gegenstrophe[20]). Die zweite Erwähnung des Flügelwagens und die einzige Stelle, die uns zur Annahme zwingt, dass der Chor bis zum Auftreten des Okeanos geschwebt habe, sind die eben erwähnten Verse 271 bis 283. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass diese für den Zusammenhang unerträglich sind, weil sie Erwartungen erregen, denen in der folgenden Scene gar nicht entsprochen wird. Dazu kommt der auch schon gerügte offenbare Unsinn, der nur durch diese Verse verursacht ist, den Chor während der ganzen Parodos und des Dialogs in den Wagen zu bannen. Ich füge hinzu: wenn in andern Tragödien der Chor veranlasst wird, in die Orchestra hinabzusteigen, so geschieht das, um ihn zu Tanz und Gesang auf seinen Platz zu bringen. So in den Hiketiden v. 508, damit sie sogleich v. 524 ff. ihr erstes Stasimon singen, ebenso in den Sieben v. 265, in den Eumeniden v. 140, in den Thesmophoriazusen v. 655. Aber im Prometheus erscheint, nachdem der Chor v. 280 aus der Luft in die

---

[20]) Dass neue Herrn nach neuen Gesetzen herrschen (v. 149, 150), ist doch die Begründung (*γάρ*) für die gegenwärtige Schmach des Prometheus; folglich ist die Gegenüberstellung eben dieser — nur verallgemeinerten — Thatsache (v. 151 *τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἀΐστοῖ*) jener ihrer Begründung sinnwidrig. Derselbe syntaktische Anstoss ist auch in der Strophe vorhanden: „wir kamen schnellen Flugs zu Dir, denn der Schall des Hammers hat uns erschreckt — wir eilten im Flügelwagen her." Schon dieser Unsinn würde genügen, v. 135 und 151 zu athetiren.

Orchestra gestiegen ist, Okeanos und erst v. 400 beginnt das erste Standlied.

Die Spuren einer späteren Ueberarbeitung liegen hier, meine ich, so deutlich zu Tage, dass sie keine Interpretation verdunkeln und verputzen kann. Erst durch Interpolation ist der Chor der Okeaniden auf einen Flügelwagen gesetzt und schwebend dem Publicum vor Augen geführt.

Damit ist auch über das Fliegen des Okeanos das Urtheil gesprochen[21]). Denn dass auch für ihn die Flugmaschine angewandt ist, muss man doch wohl aus seinen Worten beim Auftreten und Abtreten schliessen:

ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμειψάμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν
γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων.
. . . .
λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελὴς οἰωνός·

Denn die letzten Worte scheinen doch schon während des Aufschwebens gesprochen zu sein. Und komisch würde es wirken, wenn des Okeanos Reitthier trotz

---

[21]) Durch diese Erkenntniss wird auch Fröhners Erklärung des Entschwindens der Nephele in den Wolken auf der berufenen Phrixosschale (Collection Tyszkiewicz pl. XII) als angeregt durch einen „truc de théatre“ unmöglich, da dieselbe den Stil der Mitte des 5. Jahrhunderts zeigt — womit über die Echtheitsfrage natürlich nichts gesagt ist, auch nichts gesagt werden soll.

seiner Flügel auf allen Vieren abginge, nachdem soeben der ganze Chor durch die Luft geflogen war. Doch auch formell verräth sich der Bearbeiter in den Anapästen (v. 284—292), mit denen er den Meergott auftreten lässt. Es ist in aischyleischen Tragödien unerhört, dass ein Schauspieler anders, als in lyrischen Partien Anapästen zu recitiren hat, und auch da kommt es nur ausnahmsweise vor[22]). Ebenso im Aias, dessen Schluss v. 1402—1420 aber schon anapästisch gebildet ist und grösstentheils von Teukros vorgetragen wird. Im Jahre 440 hat Sophokles den Abschied der Antigone in wenigen Anapästen (v. 929—943) ausklingen lassen, die dem Chor, Kreon und Antigone zugetheilt sind; aber es folgt unmittelbar das vierte Stasimon v. 944. Erst in der Alkestis vom Jahre 438 und im Hippolytos von 428 finden sich wie hier Anapästen zwischen jambischen Trimetern. Nach der explicirenden Rede Apollons v. 1—27 erscheint Thanatos mit Anapästen v. 29—37, fährt aber von jenem angeredet in Trimetern fort. Dort tritt nach kurzem Chorgesang v. 1268—1282 Artemis mit Anapästen v. 1283—1295 auf, um sodann in Jamben dem Theseus die Enthül-

[22]) Wie es scheint, der Herold in den Hiketiden bei dem lebhaften Kommos v. 836 ff. einige wenige Verse. Im Agamemnon Klytaimestra v. 1462 ff. zwischen Chorstrophen, ebenso Athena v. 927 ff. in den Eumeniden. Im grossen Wechselsang der Choephoren v. 306 ff. trägt die anapästischen Zwischenglieder der Chor vor, während die Schauspieler hier nur singen.

lung zu machen[23]). Diese Beobachtung verweist die Okeanosanapästen aus aischyleischer Zeit in die dreissiger oder zwanziger Jahre. Erst da finde ich ein vollkommenes Analogon: nach einer Rede in Trimetern (frg. 306) ist Bellerophon auf dem Pegasus wie Trygaios auf seinem Mistkäfer mit Anapästen zum Himmel aufgefahren:

frg. 307 *ἴθι χρυσοχάλιν' αἴρων πτέρυγας*[24]).

Also auch Okeanos wie der Chor seiner Töchter ist erst vom Ueberarbeiter vor aller Augen durch die Lüfte zu Prometheus geführt worden. Folglich hat Aischylos ihn nicht fliegen lassen. Wie er ihn aber eingeführt hat, ob einfach zu Fuss wie die Okeaniden, oder auf einem fabelhaften Thier reitend, das freilich nicht geflogen hätte, oder vielleicht auf einem phantastischen Wagen wie Pelasgos, die Mutter des Xerxes, Agamemnon — das können wir nicht mehr erkennen.

Für das Ziel dieser speciellen Untersuchung ist hiermit genug geschehen; da ich aber die Entwickelung des gesammten Bühnenwesens verfolge, muss ich noch über den Schluss des Prometheus einiges bemerken.

---

[23]) Ebenso noch im Sophokleischen Philoktet von 409 der deus ex machina Herakles v. 1409 ff. In der Andromache (v. 1226 ff.) und der euripideischen Elektra (v. 1232 ff.) sind die entsprechenden Anapästen vor der Göttererscheinung dem Chor gegeben.

[24]) Der herabschwebende Perseus in der Andromeda von 412 scheint sich mit jambischer Rede (frg. 123—125) begnügt zu haben.

Unter Donner und Blitz versinkt der Titan an seinem Felsen und mit ihm die Okeaniden in die Tiefen des Tartaros[25]). Das ist in der ganzen antiken Tragödie ohne Beispiel. Man hat sich gefragt, wie diese grossartige Versenkung hat bewerkstelligt werden können. Ich meine, dem Maschinisten, der einen Chor in einem Wagen schwebend nicht nur erscheinen sondern auch eine geraume Zeit in der Luft verweilen liess, kann man auch die Versenkung zutrauen. Das trifft aber nur für die Ueberarbeitung zu; für Aischylos fehlt die stützende Analogie des schwebenden Chors. Nun haben wir in den Persern am Dareios ein sicheres Beispiel dafür, dass schon 472 ein Schauspieler auftauchen und versinken konnte. Ich habe bereits oben bemerkt, dass dazu besondere Vorrichtungen nicht erforderlich waren, sondern dass der Geist ebenso wie der Wächter im Agamemnon auf dem Dache aus dem Innern der Bude aufsteigend erscheinen und in sie herabsteigend wieder verschwinden konnte. Nach diesen Mustern könnte man sich vielleicht auch das Versinken des Prometheus vorstellen, was freilich zur Folge haben würde, dass man auch Hephaistos mit seinen Schergen dort oben agiren lassen müsste. Aber der ganze Chor konnte unmöglich die Höhe der Bude von der Orchestra her erklettern, am wenigsten ist in der uns vorliegenden Fassung dafür Zeit.

[25]) Mit vollstem Recht haben das Versinken des Chors aus dem Text (v. 1058—1078) geschlossen H. Kramer, Freib. Diss. 1878 S. 39 und v. Wilamowitz, Hermes XXI.

Doch dieser Schluss des Prometheus kann nicht für aischyleisch gelten. Ich bin sehr empfänglich für die Grossartigkeit der letzten Verse, ja, ich wüsste diesem grandiosen Schlusseffekt kaum einen an die Seite zu stellen. Doch ästhetische Urtheile sind keine wissenschaftlichen. Aber wissenschaftlich verwendbar, weil absolut sicher, ist die Thatsache, dass es keine aischyleische Tragödie giebt, die mit einer anapästischen Scene endet. Das nächste datirte Drama, die Antigone von 440, klingt in wenigen Choranapästen aus, wie schon die Choephoren von 458 und die späteren Tragödien so häufig. Im Aias spricht noch Teukros vor dem Chor in demselben Maasse, aber nur die Verse 1402 bis 1416. Erst im Jahre 431 ist eine vergleichbare Schlussscene nachweisbar: Jason und Medea springen im höchsten Zorn aus den Trimetern in Anapäste v. 1389—1414 um. Anapästische Finales derselben Art finden sich unter den erhaltenen Tragödien in den Trachinierinnen[26]), der euripideischen Elektra, dem Philoktet, den Bakchen[27]), Oidipus auf Kolonos. Demnach sehe ich keine Möglichkeit, die grosse Anapästenscene v. 1040—1093, die unsern Prometheus abschliesst, vor Ende der dreissiger Jahre anzusetzen.

---

[26]) Sie sind durch den Herakles des Euripides angeregt und unter seinem Einfluss gestaltet: v. Wilamowitz, Herakles I[2] S. 152 ff. und Dieterich, Rhein. Mus. XLVI.

[27]) Sein Ansatz v. 1367—1371 ist wenigstens echt.

Wie Aischylos den Schluss gestaltet hatte, ist nicht unmöglich, ungefähr wenigstens anzugeben. Dass er den Chor nicht versinken liess, davon bin ich, wie Viele überzeugt. Den schüchternen Meermädchen, die sittsam erst den Vater um Erlaubniss gebeten haben, ehe sie es wagten, aus dem Hause zu gehen, steht jener unfruchtbare Trotz gar nicht an. Und was wird dann aus ihnen? Prometheus taucht wieder auf aus dem Tartaros, aber die Okeaniden sind verschollen, Titanen sind an ihre Stelle als Chor im zweiten Stücke getreten. Ich zweifle nicht, dass sie ursprünglich auf Drohen des Hermes den Prometheus verlassen haben. Wir haben auch, glaube ich, noch eine Spur dieses Schlusses. Die Sprache des Chors gegen die immer trotziger herausfordernden Reden des Prometheus im Anfang des letzten Auftrittes v. 928 ff. stimmen durchaus nicht zu ihrem todesmuthigen Entschluss. Sie mahnen ihn zum Maasshalten und ziehen sich schliesslich durch ihre Worte

936 *οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί*

seine herbe Abweisung zu:

σέβου, προσεύχου, θῶπτε τὸν κρατοῦντ᾽ ἀεί.
ἐμοὶ δ᾽ ἔλασσον Ζηνὸς ἢ μηδὲν μέλει.

Das bereitete die Flucht der Mädchen vor: sie werden wie der Chor in den Schutzflehenden, Persern und Sieben, also in allen älteren Tragödien, mit einem Liede die Orchestra verlassen haben. Sie hatten als Chor ihre Schuldigkeit gethan, nun ziehen sie ab, wie sie ge-

kommen sind. Und Prometheus? Ich meine, auch er ist nicht versunken, als Aischylos ihn spielte. Seine Haft im Tartaros ist ja gar keine verschärfte Strafe, hat er sie sich doch selbst gewünscht v. 152 ff. Die Folter tritt erst ein, wenn er wieder auftaucht. Nur der Wunsch, den Prometheus zu entfernen, ohne ihn seiner Fesseln zu entledigen, was in diesem Stücke nicht anging, kann den Höllensturz veranlasst haben. Gewiss, es wäre des Aischylos nicht unwürdig, solchen Zwang in so grossartiger Weise, wie es in unserem Text geschehen ist, künstlerisch zu verwerthen. Aber gab es denn für Aischylos diesen Zwang? Er führte ja nicht drei einzelne in sich abgeschlossene Tragödien auf, sondern ein einziges gewaltiges Drama in drei Theilen. Warum sollte er den Prometheus aus den Augen der Zuschauer entfernen? Nach kurzer Pause hätte er ja doch wieder auftauchen müssen, genau ebenso wie er versunken war. Er gewann nichts damit. Andrerseits verdarb er nichts, wenn er den Prometheus, nachdem die Okeaniden verscheucht waren, in seiner Lage beliess: sollte er doch dreissig Jahrtausende diese Qual erdulden. Aber wozu Wahrscheinlichkeitsschlüsse häufen, die doch nicht überzeugen, wenn ein directes Zeugniss vorliegt, das nicht zu widerlegen ist? Wir lesen bei Prokop[28]): ἀλλὰ

[28]) Histor. Gothor. IV 6 = FTG 191. Ob diesem gebildeten Manne die eigene Lektüre dieser aischyleischen Tragödie zuzutrauen ist, das zu entscheiden bin ich nicht competent. Da dieselbe Stelle und diese ganze Partie von Geographen öfter

καὶ ὁ τραγῳδοποιὸς Αἰσχύλος ἐν Προμηθεῖ τῷ λυομένῳ εὐθὺς ἀρχόμενος τῆς τραγῳδίας τὸν ποταμὸν Φᾶσιν τέρμονα καλεῖ τῆς τε Ἀσίας καὶ τῆς Εὐρώπης, und zwar in Anapästen, die aus Arrian zu ergänzen sind:

ἥκομεν . . .
τοὺς σοὺς ἄθλους τούσδε, Προμηθεῦ,
δεσμοῦ τε πάθος τόδ' ἐποψόμενοι
. . . .
πῇ μὲν δίδυμον χθονὸς Εὐρώπης
μέγαν ἠδ' Ἀσίας τέρμονα Φᾶσιν.

Den Anfang des Προμηθεὺς λυόμενος bildete also wie in den Hiketiden und Persern die Parodos des Titanenchors, eingeleitet durch Anapästen des Chorführers. Sie finden den Prometheus schon vor, an den Fels gefesselt, wie im ersten Theil. Wer an das Versinken des Prometheus glaubt, muss annehmen, dass er nach wenigen Minuten ganz stille wieder aufgetaucht sei[29]. Ein Monolog vor Auftreten des Chors ist durch Pro-

---

citirt wird (Strabon, Arrian und ein Anonymus s. FTG 190—192 S. 63), so liegt der Verdacht sehr nahe, dass Prokop eine geographische Quelle abgeschrieben habe. Doch ändert das nichts an der Glaubwürdigkeit seiner Angabe, die zudem durch das anapästische Maass und den Vergleich mit den Hiketiden und Persern bestätigt wird.

[29]) Dass der λυόμενος dem δεσμώτης unmittelbar folgte, hat nie Jemand bezweifelt. Die richtige Reihenfolge der drei Dramen hat Westphal Proleg. zu Aischylos S. 218 ff. gegen Welcker erwiesen.

kops ausdrückliche Angabe ausgeschlossen. Und das sollen wir Aischylos zutrauen, dass er einen solchen Effekt so gar nicht ausgebeutet, ja zerstört habe? Fast lächerlich wäre ja doch dies heimliche Wiedererscheinen im Zwischenakt. Ich meine, der Schluss ist nothwendig und trägt volle Evidenz in sich, dass Prometheus unmöglich versunken sein kann, als Aischylos dem uns erhaltenen Drama als zweites die Befreiung des Titanen unmittelbar folgen liess [30].

---

[30]) Nebenbei ergiebt sich, dass allen Bedenken zum Trotz Prometheus wirklich von einem Schauspieler, nicht von einer Puppe dargestellt worden ist. Denn der Titel *Προμηθεὺς λυόμενος* beweist ganz sicher, dass Prometheus am Ende dieses Dramas befreit wurde, musste er doch auch irgend wie aus den Augen der Zuschauer entfernt werden. Da ist eine Puppe ganz unmöglich. Die Verse 64 f., nach denen ihm ein Pflock durch die Brust getrieben wird, können ebensowenig für eine Puppe beweisen, wie Dolchstiche, Folter und Feuerbrände in modernen Dramen gegen die Darstellung also Misshandelter durch lebendige Menschen. Berechtigt ist nur der Hinweis auf die physische Unmöglichkeit, dass ein Mensch, gefesselt wie Prometheus, Stunden lang hätte aushalten und noch dazu deklamiren können. Es ist aber zu bedenken, dass die Athener des 5. Jahrhunderts andere Nerven hatten als wir, im Genuss der Kunst, wie in ihrer Ausübung Exorbitantes leisteten. Welcher Schauspieler von heute würde die Hauptrollen ev. noch mit einer Nebenrolle in drei Tragödien mit einem Satyrspiel hinter einander spielen können? Andrerseits ist die Bemerkung doch durchschlagend, dass der Schauspieler im *Πρ. λυόμενος*, trotzdem er in derselben Weise wie im *δεσμώτης* gebunden war (fg. 190), seine Rolle thatsächlich gespielt hat, die schwerlich kürzere Zeit die gleiche Fesselung verlangte, da die Erlösung doch erst den Schluss

So haben sich an allen Stellen des gefesselten Prometheus, die einen grösseren scenischen Apparat voraussetzen, als Aischylos sonst zu verwenden pflegt, handgreifliche Spuren einer Ueberarbeitung nur zu reichlich gezeigt[31]). Diese hat zweifellos auch die Chorlieder nicht geschont und in den Aufbau der Composition, wohl auch in den Dialog eingegriffen. Nicht weniges der strengen Marmorschönheit hat der Diaskeu-

---

bildete. Auch dürfen wir uns seine Fesselung nicht in einer grässlichen, verzerrten und pathetischen Weise vorstellen. Man sehe, wie einfach die gefesselte Andromeda auf dem Berliner Krater Arch. Anz. 1893. S. 91 steht, dessen Malerei unter dem Einfluss des Theaters des ausgehenden 5. Jahrhunderts entstanden ist. Der Prometheus, wie sie, im langen theatralischen Prachtcostüm, kann sich ganz bequem gesetzt und angelehnt haben, ohne die Illusion der Fesselung zu zerstören (wie Andromeda gefesselt sitzt auf etruskischen Aschenkisten, die sicher von der Tragödie abhängig sind: G. Koerte, Urne Etr. II. 1 Tfl. 39 f. u. S. 104), auch brauchte er nicht ganz unbeweglich zu verharren. So kann ein Mensch ganz wohl nicht bloss den *Προμηθεὺς δεσμώτης*, sondern auch ohne Pause unmittelbar darauf den *λυόμενος* recitiren.

[31]) So ist bewiesen, was H. Kramer Freiburg. Diss. 1878 S. 39 aus sehr richtiger historischer Auffassung heraus aufgestellt hatte: „Quae omnia summam desiderasse artem machinarumque perfectionem nemo non videt. Cum autem eo tempore, quo Aeschylus, quippe qui artem tragicam ab exiguis initiis profectam primus in lucem produxerit, fabulas suas docuit, ea perfecta iam optimeque instructa fuisse non possint, aliter Aeschylum ipsum choreutas atque scaenae personas intrantes fecisse consentaneum est nec non fabulae exitum, quem poeta ipse institueret, fuisse alium persuasum mihi habeo."

ast abgeschlagen, um flott und frech seine modernen Schnörkel aufsetzen zu können. Doch unter ihrem Stucke ist doch noch so viel von den ursprünglichen archaisch herben Formen zu erkennen, dass ihre Ergänzung, wenigstens in den Grundzügen, mit Sicherheit möglich ist. Aischylos hat den Chor zu Fuss in der Orchestra auftreten und wieder abziehen lassen, auch Okeanos ist jedenfalls nicht geflogen, sondern gegangen oder gefahren, am Schluss blieb Prometheus, an den Fels gefesselt wie bisher, allein zurück von den Okeaniden verlassen. Kurze Zeit tiefen Schweigens — viele Jahre — trennten dies erste Drama vom zweiten, das mit der Begrüssung des Einsamen durch den Titanenchor begann[32].

Der Zweck der Ueberarbeitung des gefesselten Prometheus liegt klar zu Tage: er sollte dem Geschmack einer jüngeren Zeit angepasst werden, der die strenge Einfachheit des Aischylos nicht mehr genügte. Die grossen Chorlieder wurden zusammengestrichen oder durch kleine neue ersetzt, für die Schauspieler wurden

[32]) Für die Zeitbestimmung des Originalwerkes ergiebt sich auch aus dieser Erkenntniss kein sicherer Anhaltspunkt. Das erste Stück hatte den Prolog nöthig (den ich desshalb für echt halte), weil Prometheus gefesselt werden musste. Einen Prolog haben die Sieben von 467, aber schon die Phoinissen des Phrynichos vor 472 hatten einen. Das zweite Stück begann wie die Hiketiden und Perser mit der Parodos, was seit 467 uns nicht mehr begegnet. Der Datirung auf die siebziger Jahre bald nach Ausbruch des Aitna (v. 367 ff.) steht nichts entgegen.

Recitative und Arien eingelegt, die Flugmaschine wurde in grossartigem Umfange angewandt und als Schlusseffect sollte Prometheus mit dem grossen Chor und dem Felsgebirg unter Blitz und Donner krachend in die Tiefe sinken. Dies Finale zeigt deutlich, dass eine Fortsetzung nicht folgte, wie ja auch der Anfang des ursprünglich anschliessenden Stückes zu ihm nicht passt. Der *Προμηθεὺς δεσμώτης* war also als Einzeldrama zugerichtet.

Wann ist nun diese Ueberarbeitung gemacht worden? Die Verselbständigung der Tragödie lässt vielleicht an das vierte Jahrhundert denken, wo, wie wir wissen, stets je eine alte Tragödie vor den modernen Trilogien gespielt wurde[33]. Aber der trilogische Zusammenhang war schon früh gebrochen[34], und es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass schon im fünften Jahrhundert der gefesselte Prometheus mit zwei nicht dieser Trilogie angehörigen äschyleischen Dramen neu aufgeführt worden ist. Die formale Analyse ergiebt jedenfalls eine Zeitgrenze nach oben. Monodien wie die der Io, Anapästen mit jambischen Trimetern verbunden, wie beim Auftreten des Okeanos, beginnen in den dreissiger Jahren. Monologe in verschiedenen Metren vor der Parodos, eine Parodos, aus lyrischen Chorstrophen und Schauspieleranapästen zusammengesetzt,

[33]) CIA II 973 von 341/0.

[34]) Hat doch schon 472 Aischylos Phineus, Perser, Glaukos, *Προμηθεὺς πυρκαεὺς σατ.* verbunden.

grosse anapästische Schlussscenen kommen erst in den zwanziger Jahren vor; in derselben Zeit finden sich die ersten sicheren Beispiele der Anwendung der Flugmaschine: Bellerophon zwischen 428 und 425, Trygaios 421, Thetis in der Andromache. Demnach kann Prometheus seine uns vorliegende Form nicht vor den zwanziger Jahren des fünften Jahrhunderts erhalten haben[35]. Eine untere Zeitgrenze weiss ich nicht anzugeben. Vielleicht wird ein eindringendes Studium der Sprache und Metrik der Tragödie eine genauere Zeitbestimmung ermöglichen[36]. Für die Erkenntniss

[35]) Oberdick, der die Ueberarbeitung des Prometheus stets mit viel Energie verfochten hat, ohne m. W. wirklich entscheidende Beweise vorzutragen, hat (Jenaer Litter. Zeitg. 1876 S. 429, Wochenschrift f. kl. Philolog. 1888 Sp. 1311) die Aufführung des überarbeiteten Prometheus 425 angesetzt, weil nach Thukyd. III 116 damals ein Aetnaausbruch stattgefunden hatte. Dass die Verhältnisse dieser Zeit in unserm Text zu Tage lägen, wird jedenfalls durch v. 62 (*σοφιστής*) nicht erwiesen. Sein dort citirtes Buch ist mir nicht zugänglich.

[36]) Dass ein Nachkomme des Aischylos der Ueberarbeiter gewesen ist (Boeckh Graec. Trag. princ. S. 32) hat keine Wahrscheinlichkeit, da das Volk nach seinem Tode beschlossen hatte, *τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν* (Vita Aeschyli Medic. s. f., die andern Zeugnisse bei Boeckh S. 26 f.).

Vielleicht wird man aus meinen Aeusserungen schliessen, dass ich zwei Bearbeiter annehme, da ich den modernisirten Schluss für grossartig und des Aischylos nicht unwürdig, den Gedanken aber, den Chor auf einem Flügelwagen erscheinen und lange Zeit in diesem stille sich aufhalten zu lassen, für eine ruchlose Stümperei erklärt habe. Ich glaube, diese Urtheile werden Viele unterschreiben. Es fragt sich, ob beides demselben

der Entwickelung des Dramas und seiner scenischen Ausstattung genügt dies Resultat. Und ich muss bekennen, dass mich die Entfernung aller späteren Zuthaten, die Herausschälung des originalen Werkes viel mehr interessirt, als eine genaue chronologische Fixirung der Ueberarbeitung. In den grossen Zügen habe ich sie gegeben, vieles Einzelne muss nothwendig hypothetisch bleiben, jedenfalls würde solche Analyse den Rahmen dieser Untersuchungen zersprengen, da er schon durch den zu grossen Umfang des Vorgetragenen überspannt ist.

Manne zuzutrauen ist. Ich glaube es schon desshalb, weil beide Male der Grund der Aenderung der gleiche ist: Anbringung eines Bühneneffekts, dessen Kosten nicht der Dichter, sondern der Maschinist trägt. Die Flickerei der Parodos ist zwar thöricht, die Schlussscene aber keineswegs; doch hier hatte der Bearbeiter freie Hand, dort hatte er sich gebunden, weil er Altes benutzen wollte. Das ist viel schwerer, als ein Dutzend Verse selbständig zu schreiben.

Wie gross die Wirkung der Ueberarbeitung war, zeigt am besten die Thatsache, dass sie das Original völlig verdrängt hat. Ebenso ist's den Septem geschehen: auch sie haben wir nicht in ursprünglicher Gestalt. Da die Schlussscene (1005—1078) sicher unecht ist, liegt doch der Verdacht nahe, dass auch die andern Theile nicht ganz verschont blieben, zumal sie in der That bedeutende Schwierigkeiten bergen. Vgl. Guilelm. Richter Berl. Diss. 1878, Alb. Röhlecke, Berl. Diss. 1882.

X. Vorhang

Ein Vorhang für die Bühne des fünften Jahrhunderts ist früher als selbstverständlich angenommen und später noch oft gefordert. Heute leugnet man ihn fast allgemein [1]). Alb. Müller fordert Beweise für ihn wie den bekannten Vergleich Ovids der aufspriessenden Sparten mit den Figuren des sich erhebenden Theatervorhanges. Solche freilich sind nicht zu erbringen. Jedoch ist zu constatiren, dass die Römer wie das Drama und Theater, so auch zweifellos den Vorhang von den Griechen entlehnt haben, dessen Namen „aulaea“ doch den griechischen Ursprung beweist. Zudem erklären Lexikographen direkt *αὐλαία* auch als Theatervorhang; es ist Willkür ihr Zeugniss zu verwerfen [2]). Doch lässt sich bisher über ihre Quelle und deren

---

[1]) In den letzten Theaterdebatten hat m. W. nur K. Weissmann, Münch. Diss. 1893. S. 33 ff. in sehr beachtenswerther Weise für den Vorhang gekämpft — leider hat er den Werth auch dieses Resultates durch Uebertragung auf Aischylos beeinträchtigt.

[2]) Wie A. Müller, Griech. Bühnenalt. S. 169 Anmk. thut. Pollux IV 122 (vom Theater sprechend, allerdings vom Zuschauerraum) *ἔξεστι δὲ καὶ τὸ παραπέτασμα αὐλαίαν καλεῖν, Ὑπερείδου εἰπόντος ἐν τῷ κατὰ Πατροκλέους „οἱ δὲ ἐννέα ἄρχοντες εἰσ-*

Zeit Sicheres nicht ermitteln, so dass sie nur wenig helfen. Immerhin waren kolossale Vorhänge zur Abtheilung von Hallen nnd zum Bau von Zelten im 4., schon im 5. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches[3]); wir besitzen sogar noch Reste eines gemalten Vorhanges dieser Zeit[4]). Es steht also der Verwendung des Vorhangs für das Theater von dieser Seite kein Bedenken im Wege. Dass er nun in der That am Ende des fünften Jahrhunderts angewendet sein muss, ist aus den Dramen zu beweisen. Das ist mehr werth als ein Grammatikerzeugniss. Es sind bekannte, oft angeführte, aber noch nie genügend verwerthete Thatsachen, die ich zusammenstelle, doch ich muss sie vorführen, um zu zeigen, wie sie zu behandeln sind, und um das Vorurtheil zu überwinden.

τιῶντο ἐν τῇ στοᾷ, περιφραξάμενοί τι μέρος αὐτῆς αὐλαίᾳ." Vgl. Hesych und Suidas s. v. *αὐλαία τὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα. κέχρηται δὲ αὐτῷ Ὑπερείδης ἐν τῷ κατὰ Πατροκλέους κτλ.* Die gleiche Quelle ist evident; bei Pollux ist das wörtliche Citat aus Hypereides, bei Suidas sind noch zwei wörtliche aus Polybios erhalten. E. Rohde, De Pollucis in app. scen. enarrando fontibus Lpz. 1870 hat wahrscheinlich zu machen gesucht, dass die Scaenica des Pollux aus Juba stammen, der auch wieder compilirt. So kämen wir doch wenigstens in vorchristliche Zeit und zu den Griechen.

[3]) Vgl. die Schilderungen bei Athenaeus V 169 C, XII 538 D u. s. w., die Stelle aus Hypereides bei Pollux IV 122, das Zelt in Euripides Ion.

[4]) Compte-rendu 1878/9 pl. IV, S. 110 ff. Dies *παραπέτασμα*, wenigstens 3,50 m lang und breit ist aus Streifen zusammengenäht, dann bemalt. IV. Jahrhundert.

Die ältesten Tragödien begannen ihrem Ursprunge getreu einfach mit dem Auftreten des Chors, wie das die Hiketiden und die Perser des Aischylos zeigen. Schon 476 hatte aber Phrynichos dem Chor der Phönizierinnen [5]) einen Schauspieler vorauf geschickt, der in der Maske eines Eunuchen die Niederlage des Xerxes meldete [6]). Ganz ähnlich lässt Aischylos im Anfang des Agamemnon den Wächter vom Dache des Palastes den Fall Trojas melden, in den Eumeniden durch die Pythia den Zuschauern den Ort der Handlung nennen und sie von der Anwesenheit des Orestes und der Erinyen in Kenntniss setzen. Diese älteste Form des Prologes hat Euripides immer festgehalten: stets setzt eine Person in längerer Rede die Verhältnisse auseinander [7]). Merkwürdig genug, weil bereits

---

[5]) Bentleys Vermuthung aus Plutarch Themist. 5 scheint mir sicher, zumal die Grenzen frühestens 478 und spätestens 473 so eng sind. Vielleicht hat Phrynichos wirklich seinem Choregen Themistokles zu Ehren gedichtet, sicher nicht versäumt, dessen Ruhm zu singen.

[6]) Hypothesis zu Aischyl. Pers. *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι· ἐκτίθησι δὲ καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην.*

τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.

πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν [ὁ] ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις.

[7]) Vgl. v. Arnim, de prologorum Euripideorum arte et interpolatione Greifswald. Diss. 1882 und das gehaltvolle Capitel IV der Plautinischen Forschungen 1895 S. 170 ff. von F. Leo, in dem er die Geschichte des Prologs vortrefflich entwickelt.

Aischylos in den Sieben und im Prometheus[8]) die kunstvollere Art, die Zuschauer durch ein Gespräch zu orientiren, angewendet hat. Sophokles ist ihm stets darin gefolgt bis auf die ganz unter euripideischem Einfluss stehenden Trachinierinnen.

Wenn nun auch wohl zur Erschaffung und Conservirung des Prologs der Wunsch geführt hat, den Ort der Handlung und ihre Vorgeschichte den Zuschauern auf eine bequeme und künstlerische Weise mitzutheilen, so zeigen doch gerade die zwei ältesten nachweisbaren Prologe noch eine zweite Absicht deutlich genug. Die Niederlage des Xerxes konnte Phrynichos durch den Chor der phönizischen Weiber ebenso gut mittheilen lassen, wie durch den Eunuchen. Aber nicht konnten sie, was dieser zu thun hatte, Sitze für die Räthe des Reiches bereiten. Der Dichter hatte in seiner Tragödie Thronsessel für jene Edlen nöthig; aber sie ohne weiteres vor Beginn des Stückes unter den Augen des Publicums in die Orchestra bringen zu lassen, war ihm offenbar anstössig. Er fand als echter Künstler einen genialen Ausweg, machte aus der Noth eine Tugend und zog die Aufstellung der Sessel in die Handlung hinein: er liess sie den Eunuchen mit Hilfe anderer Sclaven herbeischleppen und mit Teppichen belegen. Aehnliche ästhetische Erwägungen leiteten den Aischylos beim Prometheus. Der Titan musste

---

[8]) Echt, weil Prometheus gefesselt werden musste, ehe der Chor auftrat. S. S. 182 Anmk. 32 und S. 190.

am Felsen gefesselt und gepflöckt sein. Eine Möglichkeit, dies fertige Bild den Zuschauern sogleich vorzuführen, hatte er nicht, es sei denn, dass er den Schauspieler vor Augen der harrenden Menge in der seiner Trilogie vorangehenden Pause oder vor Beginn des Spiels — doch stellten sich die Zuschauer frühzeitig ein — an die Decoration befestigen liess. Diese Naivität wäre auch den Marathonkämpfern zu stark gewesen. Sie hätte den Dichter um das Beste gebracht, die ernste Stimmung im Publicum. Er setzte desshalb das fertige Bild in Handlung um: er liess Prometheus von Hephaistos und seinen Gehilfen anschmieden. Das ist der Zweck dieses Prologes, und desshalb ist er echt. Ob zuerst Aischylos oder Phrynichos durch den Stoff einer Tragödie in solche Nothlage versetzt worden ist und so der Schöpfer des Prologs ward, ist unmöglich zu entscheiden. Aber als unerschütterliches Resultat ergiebt sich die Thatsache: bereits in den siebziger Jahren hatten Dichter und Publicum nicht mehr die so oft zum Vergleich herangezogene Naivität der Shakespeareschen Bühne mit ihrem nur durch schriftliche Ankündigung markirten Decorationswechsel. Die Zuschauer seit frühester Stunde zusammengeströmt übersahen die Orchestra. Auf ihr sollten Götter und Helden wandeln, eine ideale Welt sich entfalten. Man wollte aus der Wirklichkeit entrückt werden, und die Dichter hatten alle Ursache, das Publicum in dieser weihevollen Stimmung zu er-

halten. Sie hätten sie beeinträchtigt oder zerstört, wenn sie alle möglichen Requisiten vor Beginn der Tragödie von Sclaven hätten in den Spielplatz schleppen lassen. Wir werden der Kunst des Phrynichos und Aischylos und ihrem ästhetischen Empfinden erst gerecht, wenn wir uns diese Schwierigkeiten und die Art ihrer Lösung zum Bewusstsein bringen.

Dem Prometheus ähnlich ist der erste Theil der euripideischen Andromeda: beide sind an einen Fels gefesselt. Diese Tragödie ist 412 aufgeführt. Es ist lehrreich, sie mit der etwa 60 Jahre älteren zu vergleichen. Die Andromeda begann nach dem Zeugniss des Scholions zu Aristophanes Thesmophor. v. 1065 mit den Anapästen der Heldin[9]:

ὦ νὺξ ἱερά,
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.

Hartung[10] und Robert[11] haben gemeint, die Worte des Scholiasten *τοῦ προλόγου τῆς Ἀνδρομέδας εἰσβολή* nicht auf seine ersten Verse beziehen zu müssen und haben nach durchgehender euripideischer Regel einen jambischen Monolog der Echo vorangeschickt. Diese Vermuthung gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, dass auch die Troerinnen, obgleich Hekabe von Anfang an auf der Bühne liegt (v. 37), mit einem Götterprolog

[9]) Vgl. N. Wecklein Münch. Sitz. Ber. 1888. I. S. 88, der auf das Wort *εἰσβολή* (vgl. Hypothes. Medea) Gewicht legt und desshalb einen jambischen Prolog nicht zulässt.

[10]) Euripides restit. II 344.

[11]) Archäolog. Zeitg. 36 (1879) S. 18.

beginnen. Dann wäre also die Andromeda im üblichen Schema componirt gewesen: Götterprolog, anapästisch-lyrischer Monolog der Heldin, Parodos des Chors, Perseus. Doch auch wenn Echo zuerst gesprochen hat, es bliebe die Thatsache bestehen, dass von Anfang an Andromeda am Felsen gefesselt stand. Wie kam sie dahin? Sollen wir uns etwa vorstellen, dass der Schauspieler in vollem Costüm vor den Augen der Athener auf den Schauplatz trat, an der Decoration sich hinaufarbeitete[12]) und schliesslich seine Arme in die Fesseln zwängte, vielleicht noch gar mit Hilfe eines Dieners? Und dann wird das Zeichen zum Beginn gegeben und derselbige Mensch beginnt als Andromeda *ὦ νὺξ ἱερά*? Es wird uns dies in allem Ernste zugemuthet. Die Witze der Athener möchte man gehört haben: auch den Ernstesten hätte die unfreiwillige Komik solchen Thuns zu einem Lächeln verleitet. Aischylos hat, um diese Klippe zu vermeiden, Hephaistos mit seinen Gesellen eingeführt, 476 scheut sich Phrynichos, sogar ein Paar Sessel vor Beginn des Stückes auf die Orchestra bringen zu lassen, und 412 soll Euripides, der seit etwa 15 Jahren die Götter in der Luft erscheinen und Menschen auf und nieder schweben liess,

[12]) Vgl. die Decoration mit den Masken der Andromeda auf dem von Robert (Archäolog. Zeitg. 36 Tfl. 3) publicirten pompejanischen Wandgemälde, das wohl auf ein vom Choregen des Euripides geweihtes Gemälde zurückgehen kann. Vgl. Reisch, Griech. Weihgeschenke (Abhdlg. des archäol.-epigr. Seminars Wien VIII) S. 144 ff.

eine solche naive Ungeschicklichkeit begangen haben, und kein Aristophanes hätte sich gefunden, diese für die Komödie allerdings glücklichen Momente festzuhalten? Hatte Euripides, wenn man ihm selbst die Erfindungsgabe nicht zutraut, doch das beste Vorbild an Aischylos, dem Fluch der Lächerlichkeit zu entgehen. Und fein hat Robert gezeigt[13]), dass man sich sehr wohl die Andromeda in der üblichen Weise vor dem Palaste des Kepheus spielend denken kann.

Wir stehen vor dem Dilemma: entweder ist das Zeugniss zu verwerfen, nach dem Andromeda von Beginn des Stückes an gefesselt am Felsen stand, oder zwischen 412 und der Zeit des Aischylos ist die attische Bühne derartig vervollkommnet worden, dass es möglich war, eine Tragödie mit einem fertiggestellten lebenden Bilde zu eröffnen. Jeder weiss, dass der erste Weg nicht gangbar ist, weil wir eine Reihe von Tragödien und Komödien besitzen, die ähnlich der Andromeda von Anfang an Personen in ruhender Stellung zeigen[14]).

---

[13]) Archäolog. Zeitg. 36. S. 17, vgl. auch G. Körte, Urne Etrusche II. 1 S. 106f. Bemerkenswerth ist, dass auf den etruskischen Aschenkisten (II. 1 Tav. 39) neben Andromeda und Perseus auch der sitzende Kepheus wie auf der attischen Vase des fünften Jahrhunderts (Archäolog. Anz. 1893. S. 92) erscheint.

[14]) Auch in den Backchen ist zweifellos Dionysos mit dem Chor von Anfang an da. Denn von einem Herannahen des Chors ist keine Spur von Andeutung vorhanden. Als Dionysos sie v. 55 anredet *ἀλλ' ὦ λιποῦσαι . . . αἴρεσθε . . . τύπανα*, müssen sie schon neben ihm sein.

Der 408 aufgeführte Orest beginnt mit dem üblichen von Elektra gesprochenen Prolog: sie steht vor dem Palaste am Bette (v. 35, 142) ihres schlummernden Bruders. In den Troerinnen von 415 zeigt Poseidon, der die Exposition giebt (v. 37), auf die vor der Thür des Zeltes jammernd liegende Hekabe. Mit dem grossartigsten lebenden Bilde werden die 421 aufgeführten Hiketiden eröffnet: Aithra sitzt auf dem Altar (v. 33, 93)

32 *δεσμὸν δ' ἄδεσμον τόνδ' ἔχουσα φυλλάδος*

vom Chor umringt (v. 8 ff., 103), Adrast liegt weinend mit verhülltem Haupte vor der Tempelpforte (v. 21, 104, 111). Auch der König Oidipus [15]) beginnt mit einem fertigen Bilde, dem der Hiketiden ganz ähnlich. Kinder, Jünglinge, Greise sitzen bereits Schutz flehend am Altar, als die ersten Worte der Tragödie gesprochen werden:

ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή,
τίνας ποθ' ἕδρας τάσδε μοι θοάζετε
ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;

Man halte den Anfang der Herakliden dagegen [16]).

---

[15]) Die sich aus dieser Beobachtung ergebende obere Zeitgrenze für Oidip. T., Anfang der zwanziger Jahre, bestätigt nur die schon häufig ausgesprochene Vermuthung, er sei in oder bald nach den Pestjahren entstanden, die auch durch metrische und andere formale Indicien nahegelegt wird. Vgl. v. Wilamowitz, Annal. Eurip. S. 255, Rassow, Greifswald. Diss. 1883. S. 32. Auch die trochäischen Tetrameter am Schluss v. 1515—1530 lassen eine frühere Datirung nicht zu.

[16]) Die Herakliden sind zwischen 429 und 427 gedichtet: v. Wilamowitz, Anal. Eurip. S. 152.

Da ziehen die Kinder des Herakles vor Aller Augen auf, und während Iolaos den Prolog spricht, lassen sie sich am Altar nieder:

31 *πάσης δὲ χώρας Ἑλλάδος τητώμενοι*
Μαραθῶνα καὶ σύγκληρον ἐλθόντες χθόνα
ἱκέται καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν.

Warum geschieht denn in den Hiketiden und im Oidipus nicht das Gleiche, wie doch früher stets, warum nicht im Herakles und in der Andromache? Dort ist die erste Scene ganz analog, aber sie entsteht nicht, sondern ist schon fertig[17]):

ἐγὼ δέ . . .
47 *σὺν μητρί, τέκνα μὴ θάνωσ' Ἡρακλέους,*
βωμὸν καθίζω τόνδε σωτῆρος Διός.

Und schon lange sitzen sie so:

51 *πάντων δὲ χρεῖοι τάσδ' ἕδρας φυλάσσομεν,*
σίτων, ποτῶν, ἐσθῆτος . . .
ἐκ γὰρ ἐσφραγισμένοι
δόμων καθήμεθ' ἀπορίᾳ σωτηρίας.

In der Andromache[18]) ist nur ein einziger Schauspieler zunächst sichtbar, aber auch er tritt nicht auf, sondern sitzt schon da:

Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον
44 *θάσσω τόδ' ἐλθοῦσ', ἤν με κωλύσῃ θανεῖν.*

[17]) Vgl. Weissmann, Münch. Diss. 1893. S. 33 f. auch über die andern z. Th., bes. gut über die Hiketiden des Euripides.

[18]) Andromache stammt aus dem Anfange der zwanziger Jahre v. Wilamowitz, Herakles I[1] S. 348, Schol. Eurip. Androm. 445, vgl. oben Cap. VII S. 139 ff.

Doch in diesen beiden letzten Stücken kann man meine Deutung anfechten, weil die entscheidenden Aeusserungen nicht in den ersten Versen stehen. In den anderen angeführten Stücken ist das ebenso unmöglich wie in der Komödie. Denn in den Wespen von 422, in den Wolken, ja schon in den Acharnern von 425 sitzen oder liegen und schlafen eine oder mehrere Personen beim Beginn der Stücke [19]). Nun sind in den genannten Dramen meist sehr leicht diese fertigen Bilder in entsprechende Handlung umzusetzen. Aithra konnte z. B. kommen, den Prolog sprechen, dann der Chor erscheinen, sie anflehen und mit sanfter Gewalt auf den Altar zwingen. In dieser Weise beginnen sämmtliche älteren Stücke bis in den Anfang der zwanziger Jahre, so noch die Herakliden aus dieser Zeit. Plötzlich wird das anders. Was früher unerhört war, ist von da an häufig: von Anfang an sind Gruppen da, statt dass sie werden.

Die Feststellung dieses Thatbestandes, den zu bezweifeln oder gar zu leugnen ich keine Möglichkeit sehe, enthält die Lösung der aufgeworfenen Frage in sich selbst. Es kann Niemand mehr behaupten, die

---

[19]) Dikaiopolis kommt nicht, sondern sitzt offenbar schon lange und vertreibt sich die Zeit. Das zeigt sein Monolog. Vgl. v. 29, 37. Dass in den Wolken Strepsiades vor seinem Hause schläft, kann Keinem anstössig sein, der in Griechenland, Kleinasien, ja in Neapel zur Sommerzeit nächtlicher Weile durch die Strassen armer Viertel gegangen ist. Da liegen ganze Familien draussen, um der Hitze und vor allem dem Ungeziefer, die ihre Wohnung unerträglich machen, zu entgehen.

Athener hätten keinen Anstoss daran genommen, dass vor ihren Augen ein Schauspieler sich hinlegt, und dass unmittelbar darauf erklärt wird, er läge da schon sechs Tage lang und schlummere jetzt tief. Denn schon Phrynichos und Aischylos haben derartiges vermieden; plötzlich um 427 müsste diese Gleichgültigkeit wie eine Seuche das Volk erfasst haben. Das künstlerische Empfinden müsste sich von den Tagen des Aischylos bis auf das Mannes- und Greisenalter des Euripides und Sophokles merkwürdig abgestumpft haben. Aber wie die Entwickelung jeder Kunst in diesem glücklichen Jahrhundert das Gegentheil beweist, so hat auch die scenische Darstellung gewaltige Fortschritte aufzuweisen in Abwendung von archaischer Weise wie in neuen Erfindungen: das Ekkyklema lässt die Tragödie als zu naiv fallen, auf der Maschine finden die Götter würdigen Platz, und die Flugseile machten die phantastische Sage zur geschauten Wahrheit. In einem Fortschritt, nicht in einem plötzlichen Rückschritt müssen wir den Grund für die seit Anfang der zwanziger Jahre veränderte Art der Einleitung der Dramen suchen. Es muss also ihr Schauplatz in dieser Zeit derartig umgewandelt worden sein, dass es möglich war, die Stücke mit einer Situation, einem fertigen Bilde, beginnen zu lassen, ohne das lebhaft entwickelte ästhetische Gefühl des Publicums durch Aufstellung desselben vor seinen Augen zu verletzen. Wie das hat geschehen können, ohne die Schauspieler und den Platz, wo sie sich gruppirten und die

vorgeschriebenen Positionen einnahmen, während dieser Zeit zu verdecken, weiss ich nicht zu sagen. Ich sehe keine andere Möglichkeit, als die Anwendung eines Vorhanges. Nicht ästhetische Erwägungen sind es, die mich zu dieser Hypothese führen, sondern die nothwendige Schlussfolgerung aus unumstösslichen Thatsachen. So darf ich den Satz, nicht hypothetisch, sondern als bewiesen, aussprechen: seit dem Jahr 427 etwa hat das attische Theater einen Vorhang gehabt.

Doch einem Einwande muss ich begegnen: bereits 458 habe Aischylos den Agamemnon mit der Rede des Wächters beginnen lassen, der schon ein Jahr lang auf das Feuerzeichen harre.

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν, ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν ...

Die Stelle ist überaus interessant, weil sie zeigt, dass schon damals das später durch den Vorhang befriedigte Bedürfniss lebhaft empfunden wurde. Aber mehr beweist sie nicht. Aischylos hat sich hier die Vortheile, die erst der Vorhang bot, schon ohne ihn zu haben, auf die einfachste Weise verschafft. Der Wächter liegt auf dem flachen Dache des Palastes, also der Skene, der Garderobenbude. Es ist derselbe Platz, auf dem der Geist des Dareios in den Persern erscheint, wo die Bude ein Grabmal darstellt. Hier wie im Agamemnon hat Aischylos die Möglichkeit, dass ein Schauspieler

aus dem Innern auf die Plattform ungesehen gelangen konnte, genial ausgenutzt. Die Budenwand ersetzt hier den Vorhang. In dem Augenblicke, wo der Wächter seinen Kopf durch die Lucke über das Dach hervorsteckte, begann er sein Spiel und die Declamation: das Publicum konnte glauben, er richte sich aus liegender Stellung auf. So bestätigt auch diese Ausnahme, dieser scheinbare Gegenbeweis nur den aufgestellten Satz.

Einen zweiten direkten Beweis liefert die Beobachtung der Decorationen. Zum ersten Mal in der Orestie 458 erscheint ein Haus mit Thüren, während in den älteren Stücken kein Haus, sicher keine Thür erwähnt wird. Zwischen 467 und 458 ist also die früher schmucklose, nicht charakterisirte Garderobenbude mit einer gemalten Façade und Thüren versehen worden. Sie muss so nothwendig vor Beginn der Spiele, sicher vor Beginn der dramatischen Aufführungen hergerichtet worden sein. Denn mag man sich nun diese Decoration auf ein Zelttuch gestrichen und an der Holzwand angebracht, oder — was mir das Wahrscheinlichere ist — direkt auf diese gemalt denken, sobald das Volk in's Theater kam, musste die Decoration fertig sein und konnte nicht mehr geändert werden. Denn scheute sich schon vor 472 Phrynichos, einige Thronsessel in der Pause in die Orchestra schleppen zu lassen, so können wir nicht glauben, dass zwanzig Jahre später unter den Augen des Publicums

Decorationen fortgenommen und andere an ihre Stelle gesetzt wurden. Wir sehen ja auch, dass Aischylos in allen drei Stücken der Orestie trotz mancher Schwierigkeiten die Hausdecoration beibehalten hat: sie wird als Palast, Tempel in Delphi und Tempel in Athen ausgegeben, aber ein Haus bleibt sie. Und bis in den Anfang der zwanziger Jahre wüsste ich kein sicher datirtes Stück zu nennen, für das sich eine andere Decoration, als ein Haus nachweisen liesse. Dass der Philoktet des Euripides von 431 vor einer Höhle spiele, hat v. Wilamowitz doch nur aus der Analogie des sophokleischen geschlossen, und darauf hin ihm das autorlose Fragment 389 mit der Erwähnung einer Höhle zugesprochen. Wenn die Paraphrase den Philoktet seine Behausung *τήνδε τὴν ἄπορον στέγην* nennen lässt, so ist es doch natürlich, an ein Haus, nicht an eine Höhle zu denken [20]. Am besten lehrt der Aias, dass die Hausdecoration nicht fortzuschaffen war: ist da doch zum Ekklyklema gegriffen, um eine Waldschlucht darzustellen.

Der Vorhang gab die Möglichkeit, die Decoration zu wechseln. Zwar hat die antike Kunst innerhalb eines Stückes davon keinen Gebrauch gemacht, wohl aber, um dem lästigen Zwange zu entgehen, alle Dramen vor einem Hause spielen zu lassen. Unter den Stücken

[20] Sophokles Philoktet v. 1262 nennt zwar die Höhle auch *στέγαι*, aber er macht einen Zusatz, der jedes Missverständniss ausschliesst: *τάσδε πετρήρεις στέγας*.

der letzten zwei Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts finden sich mehrere, die andere Decorationen verlangen: Fels mit Höhle die Vögel und der Sophokleische Philoktet, Fels und Meer die Andromeda des Euripides, eine Felswand die Umarbeitung des Prometheus, einen Hain der koloneische Oidipus, den Aufgang zur Akropolis Lysistrate. In den Hiketiden des Euripides ist über dem Tempel ein hoher Fels sichtbar, von dem sich Euadne in den brennenden Scheiterhaufen ihres Gatten herabstürzt (v. 1070).

> 987 *τί ποτ' αἰθερίαν ἕστηκε πέτραν,*
> *ἣ τῶνδε δόμων ἱπερακρίζει*
> *τήνδ' ἐμβαίνουσα κέλευθον;*

Auch die Hausdecoration ist nicht mehr indifferent. Die Parodos des Ion beweist unwiderleglich, dass die Decoration nicht ganz allgemein ein Heiligthum, sondern getreu die Ostfront des delphischen Tempels des Apollon darstellte; scheint sie doch nur gedichtet, diese Glanzleistung des Theatermalers in's rechte Licht zu stellen[21]). Also nur für ein in Delphi spielendes Stück war diese kunstreiche Decoration brauchbar. Da es nun nicht gerade wahrscheinlich ist, dass die drei übrigen Stücke der Tetralogie alle denselben Schauplatz hatten, so musste sie fortgenommen werden.

Es ist einleuchtend, dass ein Unterschied zwischen

---

21) Vgl. Robert XVII. Hallesches Winckelmannsprogr. 1893 S. 37 Anmk. 23.

den Decorationen vor dem Anfang der zwanziger Jahre und den späteren besteht. Aus dem vorliegenden Material lässt sich die Grenze nicht schärfer ziehen; doch genügt es, wenn früher eine andere als die Hausdecoration nicht nachweisbar ist. Der Kyklops darf nicht beirren, weil seine Zeit nicht feststeht[22]. Wie kann man diesen Wandel anders als durch einen Fortschritt der Bühnentechnik erklären? Nun hat sich durch eine ganz andere Erwägung die Nothwendigkeit ergeben,

---

[22]) Kaibel, Hermes XXX. 1895. S. 82 hat zu zeigen versucht, dass der Kyklops zu den ältesten Dramen des Euripides gehöre, jedenfalls älter sei als die Hekabe, weil die Blendung des Polymestor der des Polyphem nachgebildet sei. Mich hat die Darlegung nicht überzeugt. Freilich hat Euripides die Figur des Polymestor frei erfunden, aber nur weil er den treulosen Freund brauchte, das Maass von Hekabes Leiden voll zu machen und die Peripetie herbeizuführen. Wie konnte die Rache an ihm von den waffenlosen Weibern anders vollzogen werden, als indem sie ihn mit ihren Spangen blendeten? Das musste hinter der Scene geschehen, doch musste Polymestor wieder auftreten. Ich wüsste nicht, wie der Dichter diese Scene anders hätte gestalten sollen. Es ist doch nur natürlich, dass der Gemisshandelte Rache schnaubt, und dass dem Blinden die Thäter entwischen. Es entwickelt sich also die Blendung wie die folgende Scene mit Nothwendigkeit aus der Anlage der Tragödie. Folglich liegt kein Grund vor, der zur Annahme einer Nachahmung berechtigte. Es ist unmöglich, unter gleichen Bedingungen zwei Scenen gleicher Art nicht ähnlich zu gestalten. — Dass nicht nur Scenen, sogar ganze Stücke analoger Composition in derselben Zeit von Euripides gedichtet sind, beweisen doch die taurische Iphigenie und die Helene. Vgl. E. Bruhns Ausgabe der Iph. T. Berl. 1894. S. 15 f.

in derselben Zeit die Einführung des Vorhangs anzunehmen. Er ermöglicht leicht den Decorationswechsel im Beisein der Zuschauer. Folglich ist der Vorhang die Bedingung für das Aufkommen verschiedener Decorationen in den einzelnen Stücke[23]).

Die vorgelegten Thatsachen sind nicht aus der Welt zu schaffen, und dem Schluss, zu dem sie drängen, kann ich mich nicht entziehen. Doch, ich gestehe es, das mir schon auf der Schule überlieferte Dogma, die attische Bühne habe den Vorhang nicht gekannt, hat mich lange daran verhindert. Nun ich mich von ihm befreit habe, sehe ich mich vergeblich nach einer Begründung um: es hat keine, wie alle Dogmen, also hat es auch in der Wisserschaft keine Existenzberechtigung.

---

[23]) Wie der Vorhang gehandhabt wurde, ist unmöglich zu sagen. Dass er aus einander oder aufgezogen wird, ist doch wohl einfacher, also ursprünglicher, als das Herablassen in eine Versenkung.

XI. Die erste Bühne

Die vorgelegten Untersuchungen über Göttererscheinungen, Flugmaschine, Vorhang, obgleich ohne Rücksicht auf einander unternommen und geführt, treffen alle in einem Zeitpunkte zusammen. Seit Anfang der zwanziger Jahre sprechen die Götter aus den Wolken, schweben Schauspieler auf und nieder, werden verschiedene Decorationen ausser der früher allein möglichen Hausfaçade angewandt, beginnen die Stücke mit fertigen lebenden Bildern statt mit Handlung. All diese Neuerungen sind nur möglich bei einer Umgestaltung und Vervollkommnung der einfachen als Haus decorirten und mit Thüren zur Orchestra versehenen Costümbude, die bis dahin die ganze bauliche Zurüstung für die dramatischen Aufführungen ausmachte. Denn die Luftfahrten erfordern hoch angebrachte Maschinen und eine viel complicirtere Construction der Skene, der Decorationswechsel zwischen den einzelne Stücken und die Gegenwart fertiger Gruppen im Anfange verlangen einen Vorhang, unter dessen Schutz die Vorbereitungen getroffen werden können. Die beobachteten Fortschritte der dramatischen

Praxis stehen also klärlich in ursächlichem Zusammenhang. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich in ihrem zeitlichen Zusammentreffen eine glückliche Bestätigung für die Richtigkeit der angestellten Untersuchungen sehe, die Probe auf's Exempel. Es ist also damals in Athen die „Bühne“ eingeführt worden; denn so nennen wir einen vorn breit geöffneten, durch einen Vorhang verschliessbaren Raum für Schauspieler, dessen Hintergrund durch verschiedene bewegliche Gemälde verdeckt werden kann. Ueberraschend ist die chronologische Genauigkeit, mit der wir diese Epoche machende, heute die Welt beherrschende Schöpfung bestimmen können. Im Hippolytos vom Jahre 428 treten noch die Götter zwischen den Menschen auf, es gab also noch keine Möglichkeit, sie wie in der Andromache herabschweben, oder wie später in der Luft erscheinen zu lassen. Vor 425 ist Bellerophon auf dem Pegasus himmelan geflogen. Die Vortheile des Vorhangs sind in den Herakliden zwischen 429 und 427 noch nicht benutzt worden, wohl aber in Andromache, Herakles, den Hiketiden, schon in den Acharnern von 425 und im König Oidipus, der wohl noch etwas älter ist. Im Jahre 427 oder 426 ist also die erste Bühne errichtet.

Nun ist es unsere Aufgabe, von dieser Bühne eine möglichst genaue Vorstellung zu gewinnen. Die Flugmaschine, aus der die Göttermaschine entwickelt worden ist, scheint den Anstoss zur Ausbildung

der Bühne gegeben zu haben. Denn es war unmöglich, diese Maschinen nebst Bedienungsmannschaft einfach auf dem Dache der Costümbude anzubringen. Einmal mussten nothwendig diese Vorrichtungen den Blicken des Publicums verborgen werden; hätten doch gewiss die Athener lieber auf schwebende Figuren ganz verzichtet, als einen Gott am Galgen baumeln oder Bellerophon hinaufwinden sehen. Andrerseits konnte die Flugmaschine unmöglich Effekt machen, wenn Thetis vom Dache, Perseus vom Felsen herabgelassen wurde. Durch die freie Luft muss kommen, wer den Eindruck des Schwebens machen will. Und wirklich lehren die Texte, dass die Götter über dem sichtbaren Hause in den Wolken erschienen sind. Folglich mussten diese Maschinen um ein Beträchtliches über dem oberen Abschluss der Decorationen angebracht werden, also über dem Dache der alten Costümbude. Es konnte nun auf dem hinteren Theile desselben — denn der vordere wurde als Oberbühne häufig benutzt — ein Gerüst errichtet werden, natürlich verdeckt und zwar mit einem Luft darstellenden, also blau bemalten Plan, und auf diesem die Flug- und Göttermaschine aufgestellt werden. Sie wären dann als Krahne zu denken. Doch diese ganze Construction ist unbrauchbar, weil die herabgelassenen Personen nicht wohl auf die Erde kommen konnten, wie das für Thetis in der Andromache und den Okeaniden im Prometheus doch zweifellos bezeugt ist, sondern nur auf das unter jenem Gerüst beträcht-

lich vorspringende Dach gelangt wären. Nur ein recht langer Krahnenarm könnte darüber hinaus wirken; aber das Gewicht eines Wagens mit 15 Personen würde so starke Widerlager verlangen, dass ich zweifle, ob das Herausdrehen und Herablassen eines solchen von einem hohen Balkengerüst überhaupt technisch möglich ist. Und wie hätte die ganze Zurüstung oben unsichtbar gemacht werden sollen? Mir scheinen alle diese Bedenken auf einen Ausweg hin zu drängen, nämlich zum Anbau zweier hoher rechtwinklig vorspringender Seitenflügel, *παρασκήνια*, an die altgewohnte Costümbude, *σκηνή*. Auf ihnen konnte man bequemer krahnenartige Maschinen anbringen, oder aber man konnte beide in der Höhe durch Taue verbinden, so den Schauplatz überspannen, einen „Schnürboden" herrichten und Personen beliebig hin und her schweben lassen. So wird noch heute auf unsern Bühnen das Schweben bewerkstelligt. Ebenso gewährten die Paraskenien leichte Deckung gegen den Einblick des Publicums, wenn sie an der Vorderseite oben durch ein irgendwie decorirtes, vertikal aufgespanntes Plantuch verbunden wurden. So bildeten sie, von Anfang an gewiss in nicht ganz geringer Breite angelegt, zugleich oben und an den Seiten einen Rahmen für das Schauspiel und gaben die Möglichkeit, die also eingerahmte offene Vorderseite leicht durch einen Vorhang abzuschliessen. Flugmaschinen wie Vorhang, gleichzeitig 427/6 eingeführt, führen gleichermaassen zur Vermuthung, dass damals die Paraskenien hergestellt sind.

Früher zwecklos und nicht nachweisbar, werden sie jetzt nothwendig. Mit ihnen ist die Bühne da.

So war endlich für die Schauspieler ein klar umgrenzter Platz geschaffen. Aber nur diese architektonische Umrahmung war neu; der Platz war derselbe, auf dem schon seit 30 Jahren die Schauspieler agirt hatten. Denn nachdem einmal die Budenwand als Haus decorirt war und sich mit Thüren gegen die Zuschauer öffnete, konnte es den Personen, die aus ihr heraustraten oder auf sie zu kamen, nicht mehr einfallen, ohne Noth bis in die Mitte der Orchestra vorzugehen, sondern sie haben sich alle dicht vor der Decoration gehalten. Es ergiebt sich das aus der Anlage der Dramen ganz von selbst. Zudem war der Aufenthalt vor dem Hintergrunde für die Schauspieler wünschenswerth, weil sie unmittelbar vor einer Wand besser und weiter sichtbar sind, als in freier Umgebung [1]).

Auch die Zugänge zum Schauplatz sind durch die Errichtung der Bühne nicht verändert worden. Nach wie vor bot die jetzt freilich erweiterte Costümbude bei offener Scene die einzige Deckung vor den Blicken der Zuschauer. Aus ihr traten seit Einführung der Hausdecoration um 460 die Schauspieler entweder direkt durch die Vorderthüren auf den Spielplatz, oder sie verliessen sie, wie der Chor fast immer, durch eine Hinterpforte und traten, zunächst durch den

---

[1]) Vgl. v. Wilamowitz, Hermes XXI.

Bau gedeckt, um eine der beiden sichtbaren Ecken der Bude biegend zwischen dieser und den Sitzreihen, also durch eine der zwei *πάροδοι*, in die Orchestra ein und schritten von vorn auf das Haus zu. Dieser lange Weg, den sie von der Ecke an unter den Augen des Publicums zurückzulegen hatten, rechtfertigt die Ausführlichkeit der Ankündigungen von Personen, die nicht aus dem Hause heraustreten. In der Folgezeit ist eine Aenderung darin nicht wahrzunehmen, vielmehr hat K. Weissmann an mehreren Beispielen aus den späteren Dramen überzeugend dargethan, dass auch in ihnen die Schauspieler, welche nicht aus der Decoration auftraten, durch die Orchestra auf diese zugeschritten sind[2]. Mithin boten die Paraskenien damals keine Seitenzugänge zur Bühne: sie war nur von hinten durch die Thüren oder von vorn durch die Orchestra zugänglich. Die Gründe für diese Einrichtung liegen auf der Hand. Es war nicht nur die alte Gewohnheit, sondern vor allem die Rücksicht auf den Chor, die an eine Benutzung der Seitenwände für das Auftreten der Schauspieler nicht denken liess. Denn die Chöre konnten im Allgemeinen nach wie vor die Orchestra für ihre Tänze nicht entbehren und zwischen ihnen und den Schauspielern eine solche Scheidung herbeizuführen, wie sie dadurch entstehen musste, dass diese nur auf der Bühne, jene in der Orchestra erschienen, widersprach zu stark

[2]) Münchner Diss. 1893, S. 25, 28 f., 38 f., 53 f., 61, vgl. S. 76. Vgl. Bodensteiner 19. Supplbd. der N. Jahrb. f. Philolog. S. 703 ff.

den Interessen der Dichter, die die beiden Parteien der Darsteller wohl oder übel zu einer Einheit zusammenschmelzen mussten.

In der That bieten die Dramen nach 427/6 für den ungehinderten Verkehr zwischen Chor und Schauspieler ebenso reichlich Beweise, wie die älteren. In der Anfangsscene der Hiketiden des Euripides von 421 sitzt Aithra auf dem Altar (v. 93), vom Chor der Mütter umringt und mit den heiligen Zweigen der Schutzflehenden gebunden (v. 10, 32, 102.) Theseus tritt hinzu. Als er das Gesuch des Adrastos abgewiesen, erhebt sich der Chor vom Altar und fällt dem König zu Füssen (v. 271 ff.) Erst auf Aithras Fürbitte giebt er nach, heisst den Chor seine Mutter lösen (v. 359) und geht mit ihr und Adrastos in die Stadt. Als nachher Adrastos die Leichen der Sieben bringt, werfen sich die Mütter auf sie und umarmen sie (v. 815). Im Herakles, um 420 gedichtet, wie im Orest von 408 muss doch wohl der Chor dicht an den Schlafenden herantreten, da er ermahnt wird, sich leise zu verhalten, sich zu entfernen, um den Kranken nicht zu erwecken. Dort sagt v. 1049 Amphitryo:

ἑκαστέρω πρόβατε, μὴ κτυπεῖτε, μὴ βοᾶτε.

Im Orest empfängt Elektra den Chor mit den Worten:

ὦ φίλταται γυναῖκες, ἡσύχῳ ποδί,
χωρεῖτε, μὴ ψοφεῖτε, μηδ᾽ ἔστω κτύπος

und v. 142 befiehlt sie:

ἀποπρὸ βᾶτ᾽ ἐκεῖσ᾽, ἀποπρό μοι κοίτας.

Im Jahre 412 hält der Chorführer in der Helene den Theoklymenos am Kleide fest (v. 1628), um ihn an der Verfolgung zu hindern. Auch in dem 402 aufgeführten Oidipus auf Kolonos ist ausdrücklich gesagt (v. 856), dass der Chor den Kreon packt. Ebenso in der Komödie. Scenen, in denen der Chor mit Schauspielern handgemein zu werden droht, wie z. B. in den Acharnern, Wespen, Vögeln, sind nicht selten und in den Thesmophoriazusen drängt sich ja doch der *κηδεστὴς Εὐριπίδου* in den Chor selbst ein. Dazu kommt, dass auch in diesen späteren Dramen noch häufig die Schauspieler vom Chor geleitet abgehen [3]) oder auf Wagen, wie z. B. Andromache in den Troerinnen v. 568, hereingefahren werden. Solche Stellen beweisen unwiderleglich, dass wie früher auch noch nach 427/6 Schauspieler zum Chor und Chor zum Schauspieler leicht gelangen konnten.

Aber trotzdem der Verkehr zwischen ihnen frei und ungehindert geblieben ist, weisen doch diese späteren Dramen Bemerkungen auf, wie sie in keinem Stücke vor 427/6 vorkommen, Bemerkungen von mühseligem Ansteigen, Herabkommen und dergleichen. Diese Beobachtung hat bereits 1894 W. Christ in seinem trefflichen Aufsatz „Zur Chronologie attischer Dramen" gemacht, die einschlägigen Stellen ebenso einfach wie einleuchtend erklärt und daraus den zwingenden Schluss gezogen, dass in den letzten zwei

[3]) Vgl. Bodensteiner, 19. Supplbd. der N. Jahrb. f. Philolog. S. 681 ff.

Decennien des fünften Jahrhunderts eine erhöhte, aber mit der Orchestra in Verbindung stehende Bühne existirt hat, die nicht nur von Schauspielern, sondern auch vom Chor benutzt wurde[4]). K. Weissmann hat in seiner Dissertation und in einem gegen Dörpfelds Recension derselben geschriebenen Aufsatz thatsächlich dasselbe dargethan, obgleich er dies Resultat grundlos auch für die Zeit des Aischylos gelten lässt und unbegreiflicher Weise die Existenz der Thymele im Wieselerschen Sinne erwiesen zu haben glaubt[5]). Aber seine Thymele ist in Wirklichkeit mit dem, was ich Bühne nenne, identisch, nämlich ein an der Decorationswand errichtetes, nicht hohes Gerüst, das die durch die Orchestra auftretenden Schauspieler und hin und wieder der Chor vor Augen des Publicums erstiegen[6]).

Ich würde mich begnügen, auf Christs Abhandlung zu verweisen, wenn er nicht selbst sein Resultat beeinträchtigt und ich nicht gerade in dieser Frage an mir er-

---

[4]) N. Jahrb. f. Philolog. 149. S. 160 ff. Zu meinem Erstaunen hat Christ dieses reinliche Resultat bald darauf (Sitzber. Münch. Ak. 1894, S. 47) dadurch beeinträchtigt, dass er, wie Weissmann, aus dem Zusammenwirken von Chor und Schauspielern und aus den Stellen, wo auch der Chor ansteigt, auf Ueberhöhung der Orchestra durch ein Brettergerüst, die Wieselersche Thymele, schloss.

[5]) Münchener Diss. 1893, N. Jahrb. f. Philolog. 151. 1895. S. 673 ff. — Dörpfeld, Berl. philolog. Wochenschft. 1895. S. 65 ff.

[6]) Ueber die Entwickelung der verschiedenen Bedeutungen des Wortes θυμέλη s. Sommerbrodt Scaenica S. 22 ff. Christ N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1894 S. 29 ff. und unten Cap. XII, XIV.

fahren hätte, wie schwer es ist, Vorurtheile zu überwinden. Ich habe mich lange gegen diesen unentfliehbaren Schluss gesträubt und nach bekannten Vorbildern die entscheidenden Stellen fortzuinterpretiren versucht, aber ich konnte mein Gewissen nicht beruhigen. Erst als ich erkannt hatte, dass die Einführung der Flugmaschine und des Vorhangs thatsächlich eine auf drei Seiten von festen Wänden umgrenzte, oben überspannte Bühne unweigerlich fordert, erst da verschwand der letzte Rest urtheilslos übernommenen Glaubens, und ich konnte ganz die unwiderstehlichen Zeugnisse der Dramen auf mich wirken lassen. So, hoffe ich, wird es auch Andern gehen, meinen ehemaligen Glaubensgenossen. Desshalb trage ich von Neuem die schlagendsten Beweise vor, die durch die bereits gewonnenen Anschauungen unterstützt werden, zugleich um abweichende Erklärungen zu entkräften.

Im Ion tritt v. 725 Kreusa mit ihrem alten Pädagogen auf und zwar, da sie nicht aus dem Tempel kommen, in der Orchestra. Die Königin spricht zu ihm v. 727:

ἔπαιρε σαυτὸν πρὸς θεοῦ χρηστήρια
ὥς μοι συνησθῇς, εἴ τι Λοξίας ἄναξ
θέσπισμα παίδων εἰς γονὰς ἐφθέγξατο.

Der Greis fügt seiner Antwort v. 738 hinzu:

ἕλχ᾽ ἕλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με.
αἰπεινά τοι μαντεῖα· τοῦ γήρως δέ μοι
συνεκπονοῦσα κῶλον ἰατρὸς γενοῦ.

Bis Vers 746 dauert das mühselige Ansteigen. Es kann gar nicht deutlicher gesagt werden, dass beide

eine kleine Höhe hinaufgehen. Jungen Menschen wird das leicht, also ist es ganz natürlich, dass es bei ihnen nie hervorgehoben wird. Greisen fällt es schwer. Kein vernünftiger Schauspieler wird also in dieser Rolle solchen Anstieg rasch bewerkstelligen. So wäre eine Pause im Dialog eingetreten, die durch stummes Spiel auszufüllen die Gelegenheit doch nicht bedeutend genug ist. Der Dichter musste nachhelfen und benutzt das Hinderniss, den Alten in seiner steifen Hilflosigkeit zu zeichnen. Dass der Dichter nicht etwa an das steile Terrain von Delphi durch diese Scene erinnern wollte, ist auch von U. v. Wilamowitz zugegeben[7]), weil in der Elektra des Euripides beim Auftreten des Pädagogen dasselbe zu beobachten ist. Denn es wäre zwecklos, das Bauernhaus als hochgelegen zu charakterisiren. Der Geis seufzt v. 489:

ὡς πρόσβασιν τῶνδ᾽ ὀρθίαν οἴκων ἔχει
ῥυσῷ γέροντι τῷδε προσβῆναι ποδί[8]).

Auch er geht durch die Orchestra auf das Haus zu. U. v. Wilamowitz meint, der Dichter lasse seine Greise lediglich bergauf gehen, damit sie keuchen und sich als Greise darstellen. Er erweist damit dem Euripides wie seinen Schauspielern einen schlechten Dienst. Der eine müsste so kläglich wie die andern gewesen sein, wenn sie solcher Mittel bedurft hätten, um hohes Alter darzustellen.

---

[7]) Herakles II² S. 28.

[8]) Der Vers ist verdorben: s. E. Bruhn 15. Supplbd. d. N. Jahrb. für Philolog. S. 247. Subjekt ist Elektra.

Und hätten sie's wirklich nicht anders gekonnt, der Garderobier machte es ja allein mit der Maske und der weissen Perrücke. Seit gut fünfzig Jahren waren im attischen Theater Greise allein und im Chor aufgetreten, alle hatten sie für Greise angesehen und auch wir können vor den Texten z. B. des Agamemnon oder der Perser keinen Augenblick zweifeln, dass die Choreuten Greise sind — aber von diesem Mittel der Charakteristik ist keine Spur in älteren Dramen. Auch Euripides selbst hatte es früher nicht angewandt. Warum jetzt? Wer bedurfte dieser Nachhilfe? Eine Steigerung der Kunst der Charakteristik wird doch wohl Niemand darin sehen.

In diesen zwei Scenen ist es sonnenklar, dass die Schauspieler unter den Augen des Publicums auf dem Wege aus der Orchestra auf die Decoration hin gestiegen sind. Was berechtigt nun, ähnliche Stellen, wo der ganze Chor steigt, auf einen den Zuschauern unsichtbaren Anstieg ausserhalb der Orchestra zu beziehen?[9]) Im Herakles zieht der Chor der Greise auf,

[9]) So Dörpfeld Berlin. philolog. Wochenschft. 1895. S. 65 ff. Bodensteiner 19. Supplbd. der N. Jahrb. f. Philolog. S. 697. U. v. Wilamowitz giebt in der ersten Auflage des Herakles II S. 71 noch die Möglichkeit zu, dass die Schauspieler „ein Paar Stufen gestiegen wären", in der zweiten scheint er sich noch mehr auf Dörpfelds Seite zu stellen durch die Bemerkung II S. 175 „Chor, zuerst den meisten Zuschauern unsichtbar" — doch wohl, weil er ausserhalb der Orchestra den Anstieg annimmt, was freilich mit seiner Ausführung II² S. 28 nicht ganz übereinstimmt.

ohne in der ersten Strophe von einem Anstieg auch nur eine Andeutung zu machen. Erst in der Antistrophe singt er:

μὴ πόδα κάμητε βαρύ τε κῶλον, ὥστε πρὸς πετραῖον
λέπας ζυγοφόρος ἔκαμ' ἄναντες ἅρματος
βάρος φέρων τροχηλάτοιο πῶλος.
λαβοῦ χερὸς καὶ πέπλων, ὅτου λέλοιπε ποδὸς ἀμαυρὸν ἴχνος.

Unmöglich kann der Chor, als er so singt, noch unsichtbar sein, wie Dörpfeld meint, der sich darauf stützt, dass die alte Orchestra höher gelegen habe, als das südlich angrenzende Gebiet. Abgesehen davon, dass dergleichen im antiken Drama und gar beim Chor unerhört ist, es wäre hier gänzlich zwecklos und, fürchte ich, kaum ausführbar, da die Sitzreihen im fünften Jahrhundert gegen die Bühne nicht architektonisch abgegrenzt gewesen zu sein scheinen. Zudem singt der ganze Chor Strophe wie Antistrophe, er müsste also beide ausserhalb der Orchestra vorgetragen haben und hätte nur — die Epode vor dem Publicum gesungen. Vorurtheilslose Interpretation kann gar nicht anders als anerkennen, dass der Chor mit der Strophe wie immer in die Orchestra einzieht, dann während der Antistrophe auf den Palast zuschreitet, vor dem die Herakliden am Altar sitzen, und dass er während der Epode unmittelbar bei diesen steht; denn er sieht ihnen in die Augen. Diese sitzen nun von Anfang

auf der Bühne, wo sie sich hinter dem Vorhang gruppirt hatten[10]). Es ergiebt sich also, dass der Chor genau an derselben Stelle des Schauplatzes ansteigt, wie die Pädagogen in Ion und Elektra.

Und wie soll denn die Parodos der Lysistrate erklärt werden? Sollen die Alten etwa auch die 36 Verse 254—290 ausserhalb der Orchestra ungesehen declamiren und singen, nur um sich noch in v. 286—292 auf jenem unsichtbaren Anstieg zum Tanzplatz über den steilen Weg zu beklagen? Die Analogie erforderte diese Auslegung. Aber der Chor will die Weiber aus der Akropolis räuchern und die liegt hoch, also, wird entschuldigt, fingirt der Dichter ein Steigen. Aber wie merkwürdig, dass hier die Greise wieder an derselben Stelle bergan klimmen, wie in jenen drei Stücken des Euripides. Denn die Decoration stellt ein Akropolisthor dar; dahin zieht der Chor während der Parodos v. 254—305 und dort angekommen, legt er Feuer an (v. 310). Die Alten gehen also wieder durch die Orchestra auf die Bühne zu, aber ehe sie an die Decoration kommen, heisst es plötzlich (v. 286)

ἀλλ᾽ αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ
λοιπόν ἐστι χωρίον
τὸ πρὸς πόλιν τὸ σιμόν, οἷ σπουδὴν ἔχω.
χὤπως ποτ᾽ ἐξαμπρεύσομεν
τοῦτ᾽ ἄνευ κανθηλίου.

---

10) S. oben Cap. X S. 195.

Hier ist nun ausdrücklich das Hinderniss genannt, das immer an dieser Stelle zwischen Orchestra und Decoration den Greisen Mühe macht: *τὸ σιμόν.* Es passt vortrefflich in die Situation dieser Komödie, aber dass für die gleiche Klage in den genannten Tragödien dasselbe Hinderniss, eine Höhe, als Grund nothwendig angenommen werden muss, kann Niemand leugnen, sollte ich meinen. Unter diesen ist sicherlich eine, die Elektra des Euripides, für die eine Anhöhe zum mindesten nicht nothwendig ist, und bei den andern wundert man sich mit Recht, warum denn nur in ihnen und niemals früher, z. B. in den Sieben des Aischylos die hohe Lage des Schauplatzes durch Steigen veranschaulicht wird. Ich meine, Aischylos war der geschicktere, wenn er sich mit andern Andeutungen begnügte und nicht Chor und Schauspieler steigen liess, wo nichts zu ersteigen war. Doch alle Bedenken schwinden sofort, wenn man den deutlichen Fingerzeigen der späteren Dramen folgt und sich zu der Annahme entschliesst, dass in ihnen im Gegensatz zu den früheren die Orchestra von der Decoration durch eine für normale Menschen leicht zu überwindende Höhe geschieden war, mit andern Worten, dass eine etwas erhöhte Bühne in dieser Zeit existirt hat. Noch ein Beleg. In den Vögeln stellt die Decoration eine Felswand mit einer Höhle dar, in der Epops wohnt. Auf der Suche nach ihm erscheinen Peithetairos und Euelpides durch eine Parodos in der Orchestra. Ihre

gefiederten Wegweiser führen sie auf den Fels zu. Denn so ist klärlich v. 20 zu verstehen:

ἔσθ' ὅποι κατὰ τῶν πετρῶν
ἡμᾶς ἔτ' ἄξεις; οὐ γάρ ἐστ' ἐνταῦθά τις
ὁδός.

Mit ähnlicher Uebertreibung wie Euripides die kleine Bühnenerhöhung seinen Greisen als einen mühevollen Anstieg erscheinen lässt, sagt hier Aristophanes, zu dem Felsen führt gar kein Weg hinauf. Aber die Vögel lassen den Auswanderern keine Ruhe: sie müssen hinauf.

οὗτος. — τί ἔστιν; — ἡ κορώνη μοι πάλαι
ἄνω τι φράζει. — χὠ κολοιὸς οὑτοσὶ
ἄνω κέχηνεν ὡσπερεὶ δεικνύς τί μοι.

Und nun erst gelangen sie an die Felswand, aus der dann des Epops Kammerdiener tritt. Wieder geht es an derselben Stelle des Schauplatzes hinauf.

Es ist nach diesen übereinstimmenden Angaben der Dramen jeder Zweifel ausgeschlossen, dass die Decoration höher lag, als die Orchestra. Ebenso zweifellos ist aber, dass durch die Erhöhung des Platzes vor der Costümbude der Verkehr zwischen diesem und dem Tanzplatz nicht behindert war. Folglich kann diese Bühne nur um ein Geringes höher gewesen als die Orchestra. Und zwar muss sie durch breite Stufen, nicht durch ein schmales Treppchen mit ihr in Verbindung gestanden haben. Denn unmöglich kann der ganze Chor in Herakles und Lysistrate im Gänsemarsch

hinaufspaziert sein, was auch durch die gegenseitige Unterstützung der Greise im Herakles ausgeschlossen ist, oder in den Thesmophoriazusen ebenso hinunter. Wir müssen uns vielmehr vor der Bühne einige wenige Stufen wohl so breit wie diese selbst denken, also in der Art, wie sich die Tempel vom Boden erheben. So ist sinnfällig die Zusammengehörigkeit der Bühne mit der Orchestra zum Ausdruck gebracht.

Wie kam man aber dazu, die Bühne zu erhöhen? Der Schlüssel des Räthsels ist schon gefunden. Die Flugmaschine zwang dazu, eine wirkliche Bühne zu construiren, die hinten und an den Seiten geschlossen war und oben den Schnürboden verdecken musste. Sie stellte sich dar als ein oben und an den Seiten eingerahmtes Bild. Denn ob die Decoration nun ein Haus darstellte oder eine Landschaft, wie Waldgebirge oder Fels und Meer, immer war über ihr ein Luftraum vorhanden, in dem die Götter erschienen und Schauspieler herniederschwebten. Ein solches Bild kann aber nur dann, wie es soll, eine Illusion hervorbringen, wenn es von der Aussenwelt abgeschlossen ist. Das thaten an den Seiten die Paraskenien, oben ein, wie ich mir denke, an Tauen angebrachtes, diese beiden verbindendes Plantuch, das wohl architektonisch decorirt gewesen sein wird. Es fehlte ein unterer Abschluss. Das ästhetische Bedürfniss fordert ihn gebieterisch. Man stelle sich nur eine solche Bühne auf ebener Erde hinter einem weiten Tanzplatz vor, um sofort die Un-

möglichkeit einzusehen, oder man frage einen Praktiker, traut man sich selbst das Urtheil nicht zu. Die Athener kamen durch diese Erwägung dazu, die Bühne um einige breit vorgelagerte Stufen zu erhöhen, die zugleich dieses ästhetische Bedürfniss befriedigten, und die für die attischen Dramen unentbehrliche Verbindung mit der Orchestra nicht störten.

So hängt auch die Erhöhung des Schauspielerplatzes mit den grossen Neuerungen des Jahres 427 oder 426 auf's engste zusammen. Wir dürfen also jetzt den Schluss ziehen, dass auch sie damals eingeführt ist. Kein Drama vor dieser Zeit, auch nicht der Hippolytos von 428 enthält eine Spur von Andeutung, in den späteren finden sich Stellen, die sie fordern. Wenn nun von den antiken Interpreten der Lysistrate des Aristophanes zur Erklärung des Wortes *σιμόν* = Abhang in der Parodos der bergaufsteigenden Greise als Beleg eine Stelle aus den *Βαβυλώνιοι* angeführt ist: *μέσην ἔρειδε πρὸς τὸ σιμόν*[11]), so werden wir sie doch wohl auf dieselbe Anhöhe beziehen müssen, wie jene Stelle, und hätten so einen Beweis für die erhöhte Bühne aus dem Jahre 426.

Schon was bisher aus den Dramen über die älteste Bühne gefolgert ist, zeigt, dass sie mit den uns aus Denkmälern des dritten Jahrhunderts bekannten nichts gemein hat. Diese sind 3—4 m hoch, an der Vorder-

---

[11]) Schol. Lysistr. 288, vgl. Kock CAF S. 411.

wand prächtig mit Säulen und Bildwerk geziert. Ihr Schmuck und ihre Höhe machen, wie Niemand hätte leugnen dürfen, ihre Verbindung mit der Orchestra völlig unmöglich, und mit vollstem Recht ist behauptet worden, dass bei dieser gänzlichen Trennung von Bühne und Orchestra die uns erhaltenen Dramen so, wie sie uns vorliegen, nie hätten aufgeführt werden können. Ich werde im nächsten Capitel zeigen, dass das auch wirklich nicht geschehen ist. Die durchaus unbewiesene Voraussetzung, dass diese hellenistischen Theaterbauten mit den scenischen Zurüstungen des fünften Jahrhunderts in Athen identisch seien, hat die Frage sehr verwirrt und dazu geführt, mit Leidenschaft die Existenz einer erhöhten Bühne für diese Zeit in Abrede zu stellen, weil man stets an den 12 Fuss hohen Bau dachte. Wirft man dies Vorurtheil ab und lässt sich von den Andeutungen der einzigen zuverlässigen Zeugen, der Dramen, leiten, so gelangt man zwar zur Annahme einer Bühne, aber einer ganz anders angelegten. Auch die sehr geringe Tiefe der hellenistischen Bühne von $2^1/_2$ m unterscheidet sie von der seit 427/6 in Athen gebräuchlichen. Denn nicht nur der tragische Chor von 15, auch der komische von 25 Männern hat auf ihr neben den Schauspielern und manchem Geräth Platz gehabt. In den Thesmophoriazusen wird der ganze Chor auf Bänken und mit Götterbildern durch das Ekkyklema auf die Bühne gebracht, und in der Lysistrate ersteigen sie die Greise und legen Feuer an

das Burgthor. Im Herakles ist deutlich gesagt, dass der Chor sie betritt, im überarbeiteten Prometheus schwebt er hinein, und in den Hiketiden befindet er sich von Anfang an auf der Bühne.

Es erhebt sich nun die Frage: ist der Chor seit Errichtung der Bühne ganz seinem altangestammten Platze, der Orchestra, entfremdet worden oder hat er nur, wo die Gelegenheit es forderte, die Bühne betreten? Da die Verbindung der beiden Plätze ursprünglich so bequem war, so ist es an sich sehr wohl denkbar, dass der Chor wie die Schauspieler je nach Bedürfniss den Tanzplatz mit der Bühne vertauschte. Die Orchestra aber müsste für die Tänze nothwendig gewesen sein, sollte man meinen. In der That zeigt sich das in den Thesmophoriazusen. Der Chor wird v. 655 unter einem Vorwande von der Bühne in die Orchestra hinabgeführt, um ihm für die Parabase den nöthigen Raum und den angemessenen Platz zu verschaffen [12]). Dass er nachher die Bühne wieder betreten habe, deutet nichts an: er bleibt auf dem Tanzplatz, weil er dort noch zu thun hat. In den meisten Komödien des Aristophanes finde ich überhaupt keine Spur, dass der Chor die Bühne erstiegen habe. Ich sehe keine Veranlassung, das anzunehmen, um so weniger, als der Chor in diesen Stücken nichts thut, was seine Anwesenheit hier fordert. Freilich gehen die Acharner dem Dikaiopolis zu Leibe,

---

[12]) S. oben S. 121 f.

als er aus seinem Hofe getreten ist, die Dionysien zu feiern, die Wespen schicken sich an, den Philokleon aus seinem Hause zu befreien, die Vögel stürmen gegen Peithetairos und Euelpides los, die auf der Bühne mit Epops stehen, aber all das kommt nicht zur Ausführung; der Chor bleibt also, wo er war, in der Orchestra. In der Lysistrate jedoch haben sich die beiden Chöre eine beträchtliche Zeit sicherlich auf der Bühne gehalten. Die Greise ersteigen sie v. 286 ff. mit Anstrengung, um die Weiber aus der Akropolis auszuräuchern. Das Feuer zu löschen, die Alten abzuwehren, erscheint der Weiberchor, also auch auf der Bühne [13]). Hier stehen sie sich gegenüber und es entspinnen sich die köstlichen Kampfscenen. Es ist mir wahrscheinlich, dass vor der Parabase die Chöre auf den Tanzplatz hinabgestiegen sind, obgleich ich eine Andeutung nicht finde und es bei ihrem Charakter nicht für unmöglich halte, dass sie oben blieben. Jedenfalls ist es in der Komödie Ausnahme und durch besondere Verhältnisse des Stückes bedingt, wenn der Komödenchor auf der Bühne erschien: in den Thesmophoriazusen erzwingt es die Anwendung des Ekkyklema, in der Lysistrate der Kampf um die Akropolis, der nur vor der Decoration stattfinden konnte. Und es ist wohl verständlich. Der komische Chor bedurfte eines weiten Raumes für seine Productionen, da

[13]) Nicht etwa auf der Oberbühne, wie die folgenden Scenen lehren und in v. 353 deutlich gesagt ist *ἑσμὸς γυναικῶν οὑτοσὶ θύρασιν αὖ βοηθεῖ.*

er aus 25 Mann bestand und seine Tänze oft genug einen ausgelassenen Charakter trugen.

Der tragische Chor dagegen hat im Allgemeinen nicht die weite Orchestra nöthig, da er nur 15 Mann stark ist und fast stets einen ernsten, ruhigen, würdevollen Eindruck hervorbringen soll. Er durfte nicht lebhafte und weit ausgreifende Bewegungen machen, konnte sich also leicht auf einen verhältnissmässig kleinen Raum beschränken, zumal ein Chor von Greisen, dem schon das Ersteigen von wenigen Stufen schwer wird. Mithin liegt an sich die Möglichkeit vor, den tragischen Chor nur auf der Bühne agiren zu lassen. In der That ist dies nachweisbar. Der Chor der Alten im Herakles ersteigt während der Parodos die Bühne, wo er sich um die am Altar sitzende Familie des Herakles gruppirt. Da muss er auch noch sein, als er auf den Lykos losgeht (v. 252), als Herakles heimkehrt, der sein Weib von ihm umringt sieht (v. 527), als der schlummernde Heros inmitten der Zerstörung auf dem Ekkyklema erscheint (v. 1030 ff.) In dieser Tragödie hat also der Chor auch seine Lieder auf der Bühne gesungen und — wenn man so sagen will — getanzt. Auch der Chor der Hiketiden des Euripides hat auf der Bühne gesungen. Denn da das Stück beginnt mit der dort im Schutze des Vorhanges gestellten Gruppe: Aithra auf dem Altar gefesselt und von den Schutzflehenden umringt[14]), so kann das erste Lied, in dem der Chor

[14]) S. oben S. 194, 210.

knieend die Königin anfleht, nur auf der Bühne vorgetragen sein und zwar, wie sich von selbst ergiebt, ohne jeden Tanz. Bis v. 360, wo Theseus die Argiverinnen seine Mutter lösen heisst, bleiben sie sicher dort, ob noch weiter, wage ich nicht zu entscheiden. Da dieser Chor aus alten Frauen und deren Dienerinnen — um die Zahl voll zu machen — besteht, wird ihm nicht viel Bewegung zugemuthet werden dürfen. In vielen andern Tragödien dagegen finde ich keine Beweise dafür, dass der Chor die Bühne betreten habe, auch keine Nothwendigkeit. Selbst in der Helene zwingt nichts zu dieser Annahme, obgleich der Chor dem Theoklymenos den Weg vertritt. Denn er musste zur Orchestra hinabsteigen, um die Flüchtlinge zu verfolgen.

Es ergiebt sich aus diesen Beobachtungen, dass die Tragiker wegen des geringeren Personals und der ruhigeren Bewegungen ihres Chors ihn noch freier als die Komiker je nach Bedürfniss bald auf der Orchestra, bald auf der Bühne aufstellten. Eine Regel existirte also dafür nicht, wie man sie sehr zum Schaden der Theaterfrage aus Pollux IV 123 herausgelesen hatte: *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ.* So wenig wir aber Veranlassung haben, diese Aussage auf das fünfte Jahrhundert zu beziehen, so sehr sind wir doch verpflichtet, sie zu erklären. Das soll im nächsten Capitel an der Hand der entsprechenden, aber deutlicheren Stelle des Vitruv geschehen. Hier genügt das

mit den übrigen Resultaten dieser Untersuchungen durchaus übereinstimmende Ergebniss [15]).

Hat sich nun aber der tragische Chor und sogar der komische öfter auf der Bühne befunden, so muss ihre älteste Form, wie sie in der Höhe von der hellenistischen abweicht, auch eine sehr wesentlich grössere Fläche gehabt haben, als diese. Da die Breite von etwa 20 m reichlich ist und durch die Abmessungen der Orchestra gegeben war, so muss ihre Tiefe eine grössere gewesen sein, als die der hellenistischen, bei der sie nur etwa $2\frac{1}{2}$ m beträgt. Nun steht durch das urkundliche Zeugniss der Didaskalien fest, dass in Athen Tragödie und Komödie sicher bis in die zwanziger Jahre des vierten Jahrhunderts die Chöre beibehalten haben, da diese auch dann noch Träger des Sieges sind [16]). So lange nun die alten Chöre in den Dramen, wenn auch noch so unbedeutend, bei der Handlung mitwirkten, so musste das Verhältniss der Bühne zur Orchestra dasselbe bleiben und der Chor musste auch auf jener Platz finden können. Die Bühne konnte also weder erhöht, noch ihre Tiefe vermindert werden. Nun besitzen wir aus dieser Zeit wenigstens den Grundriss eines Bühnen-

---

[15]) Wenn U. v. Wilamowitz (Herakles II² S. 29, 1) das Auf- und Absteigen des Chors lächerlich findet, so hat er dabei wohl die 12 Fuss hohe Bühne im Sinne. Ein Theil der von ihm angeführten Dramen kommt nicht in Frage, weil er vor 427/6 fällt.

[16]) S. oben S. 19. Ueber die lykurgische Bühne vgl. W. Christ, Münchner Sitzber. 1894 S. 41.

gebäudes, nämlich des von Lykurgos vollendeten am Südfuss der Akropolis. Wir dürfen erwarten, dass es etwa die für das Ende des fünften Jahrhunderts erschlossene Form zeigt. So wenig nun auch aus den bisher bekannten Plänen zu ersehen ist, so viel ist doch sicher, dass die Tiefe der lykurgischen Bühne beträchtlich grösser war, als die der hellenistischen. Die alten Paraskenien sind bei dem Umbau, der jene 12 Fuss hohe, $2^{1}/_{2}$ m schmale Form, wie sie z. B. in Epidauros erkennbar ist, herstellen sollte, um ein Bedeutendes vorn abgeschnitten. Doch sind ihre Seitenmauern und Vorderwände im Fundament erhalten. Diese sind von der Hinterwand 5 m entfernt: das ist also die Tiefe der Bühne des vierten Jahrhunderts. Sie genügt, meine ich, bei einer Länge von 20 m, also 100 qm Fläche auch um einen Chor von 25 Mann, Schauspieler und etliche Geräthe bequem aufzunehmen. Eine Veranlassung, für die älteste Bühne noch grössere Dimensionen zu fordern, liegt nicht vor. Es sind also beide identisch. Mithin ist eine monumentale Bestätigung für die nach den Bedürfnissen der Dramen seit 427/6 construirte Bühne gewonnen.

Schliesslich ist noch darauf hinzuweisen, dass jetzt der vom fünften zum vierten Jahrhundert vollzogene Bedeutungswechsel des Wortes *σκηνή* sich von selbst erklärt[17]. Ursprünglich heisst es Bude und so

---

[17]) Vgl. Reisch, Zeitschft. f. öster. Gymn. 1887. S. 275 ff., W. Christ. N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1894. S. 38 ff.

ist denn die für die Costümirung von Chor und Schauspielern nothwendige Bude Skene genannt worden. Dass man dann, als sie an der Vorderseite architektonisch decorirt und mit Thüren versehen wurde, dies Wort auch auf diesen ihren wichtigsten Theil übertrug, ist verständlich. Als aber eine Bühne erbaut wurde, da war die eigentliche Costümbude den Blicken der Zuschauer entzogen durch ihren Vorbau, die oben mit einander verbundenen breiten Paraskenien, zwischen denen unten einige breite Stufen zur Orchestra angebracht waren. Dieser architektonische Rahmen stellt sich nun selbst als ein Haus dar und ist thatsächlich eine Erweiterung des ursprünglichen Baues. Die Uebertragung des Namens Skene auf ihn musste sich also nothwendig vollziehen. Aber nicht er selbst, sondern der Raum, den er umschliesst, ist das für die Aufführungen Wichtigste, und so heftet sich gerade an diesen das Wort. In diesem Sinne braucht es Aristoteles in Wendungen wie *ἐπὶ σκηνῆς* und *ἀπὸ σκηνῆς*, die durchaus unerklärbar sind ohne die Annahme einer Bühne in dem uns geläufigen Sinne. Es ist klar, dass Aristoteles diese Ausdrücke nicht geprägt hat. Er hat sie als stehende termini technici übernommen. So wird das Wort Scene in der Bedeutung von Bühne so alt sein, wie die Sache selbst. Sie leben noch heute fort, beide Schöpfungen der Athener des fünften Jahrhunderts.

XII. Das hellenistische Theater

Die am Ende des fünften Jahrhunderts erschaffene Bühne bot dem Drama so viele Vortheile, dass die Rückkehr zur alten Aufführungsweise in der Orchestra vor der einfachen als Hausfaçade decorirten Costümbude ganz unmöglich erscheint. Man kann in der folgenden Zeit nur eine weitere Entwickelung dieser Schöpfung erwarten, und um so mehr ist man dazu berechtigt, als der Chor im Laufe des vierten Jahrhunderts immer mehr zurückgedrängt wurde und schliesslich in der neuen Komödie ganz verschwunden ist, Menander also der Orchestra gar nicht mehr bedurfte. Da wir nun wissen, dass das lykurgische Skenegebäude, das der ältesten Bühne etwa entsprochen zu haben scheint, später umgebaut und mit einem hohen, schmalen, an der Front reich decorirten Proskenion wie die andern hellenistischen Theater versehen ist, so liegt von vornherein die Vermuthung nahe, dass diese bauliche Veränderung mit der Umgestaltung der dramatischen Aufführungen zusammenhängt. Leider sind uns griechische Dramen dieser Zeit nicht überliefert. Wir

müssen also von der reichen monumentalen Ueberlieferung ausgehen, um auf sicherem Grunde zu bauen.

Zunächst ist der Zusammenhang zwischen der ältesten Bühneneinrichtung und der späteren zu erweisen. Die Grammatikerüberlieferung lehrt, dass Oberbühne, Flugmaschine, deus ex machina beibehalten [1]) und auch auf die älteren Dramen, die nicht auf sie berechnet waren, sei es von den Gelehrten, sei es von den Schauspielern übertragen wurden, wie Pollux das *θεολογεῖον* auf Aischylos Psychostasie anwendet [2]) und man die euripideische Medea auf einem Drachenwagen fortschweben liess [3]) nach dem Muster jener späteren und hauptsächlich durch unteritalische Vasen bekannten Tragödie [4]). Und wenn auf der ältesten Bühne bereits Prometheus mit Fels und Chor unter Donner und Blitz versunken ist [5]), so weiss auch Pollux vom *βροντεῖον* zu berichten und wenigstens für das Auftauchen von Schauspielern aus dem Boden giebt er eine Vorrichtung

---

[1]) S. bes. Pollux IV 127 ff. nach E. Rohde (de Pollucis in app. scaen. enarrando fontibus Lpz. 1870) aus Juba.

[2]) Pollux IV 130, vgl. oben S. 153.

[3]) Schol. Euripid. Medea 1320 und Hypothesis, vgl. oben S. 144 ff.

[4]) S. oben S. 148 ff.

[5]) Das ist doch wohl anzuerkennen, nöthigt aber nicht zur Annahme einer sehr hohen Bühne, weil sich das Terrain von der Orchestra nach Süden stark senkt, unter dem hinteren Theil der Bühne also ein beträchtlich grösserer Spielraum war, als an ihrer Vorderseite nach der Orchestra hin.

an [6]). Zweifellos ist so in jener nacheuripideischen Medea das εἴδωλον Αἰήτου aufgetaucht. Denn auf der Münchener Vase ist es durch sein Costüm nicht als Schatten charakterisirt, es muss daher nothwendig durch die Art seines Erscheinens als übermenschliches Wesen sich gezeigt haben, also durch Auftauchen aus der Erde, da sein Grab nicht bei der Königsburg des Kreon sein konnte. Man fühlt sich fast versucht zu glauben, dass in nachklassischer Zeit solche Bühnenmittel auch angewendet sind, um Effekte zu erzielen, die man durch Poesie nicht hervorzubringen wusste. „Ausstattungsstücke" dürfte es schon damals gegeben haben. Die Medeavase von Canosa giebt wohl einen Beleg dafür.

Da also die hellenistische Zeit Flug- und Göttermaschine beibehielt, so musste die Construction ihrer Bühne etwa dieselbe sein, wie früher. Das lässt sich wenigstens nach einer Richtung hin urkundlich erhärten. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass die älteste Bühne eine stattliche Höhe gehabt haben müsse, weil die Götter δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων erschienen. Das Dach des dargestellten Hauses wurde nun aber als Oberbühne verwendet, wie in Wespen, Orest, und schon in den ältesten Dramen das Dach der Costümbude. Auch das Haus selbst war nicht niedrig. Es ist nichts merk-

[6]) Pollux IV 130, 132 αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες . . . τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν. Vgl. Schol. Bob. zu Cic. Sest. 59, 126.

würdiges, dass bei Vervollkommnung der Hausdecoration auch noch eine Zwischenbühne eingerichtet wurde, um Schauspieler im Fenster erscheinen zu lassen: z. B. versucht Philokleon sich aus einem Fenster herabzulassen[7]), und in der unvergleichlichen Liebesscene der Ekklesiazusen schaut sicher wenigstens die Junge zum Fenster hinaus, als ihr Liebster sein Ständchen bringt[8]). Da nun ein Unterschied zwischen den Decorationen und der ganzen Bühneneinrichtung der Tragödie und Komödie nicht nachweisbar ist, im Gegentheil sich deutlich zeigt, dass diese die für jene geschaffenen Mittel ungenirt benutzt, da es auch völlig unwahrscheinlich ist, dass für die Komödie ein anderes Gebäude als für die unmittelbar anschliessenden tragischen Aufführungen je aufgeführt worden sei, so müssen wir annehmen, dass die Höhe der Decorationen am Ende des fünften Jahrhunderts eine nicht geringe gewesen sein kann. Vermuthlich wird also der phrygische Sclave im Orestes nicht vom Dache, sondern aus einem Fenster ursprünglich haben springen müssen[9]). Dass diese Zwischenbühne beibehalten wurde, zeigt Pollux IV 130, der von der *διστεγία* spricht, und das zweifellos unter dem Einfluss des Theaters gemalte Vasenbild des Assteas, das mehrere Personen aus den Fenstern auf

---

7) Aristophanes Wespen 379 ff.

8) Aristophanes Ekklesiaz. 961.

9) Schol. Orest. 1366 *ἀπὸ τῶν βασιλείων δόμων καθαλλόμενοι.*

den rasenden Herakles niederschauend darstellt[10]). Ueber diesem zweistöckigen Hause, das die Decoration zeigte, musste sich nun noch ein Raum von mehreren Mannshöhen befinden, in dem die Götter und herabschwebende Personen erschienen, und dann erst konnte der Schnürboden die Bühne überdecken. Es mussten also die Paraskenien und ein irgendwie verdecktes, hinter der Decoration angebrachtes Gerüst bis zu dieser Höhe aufragen, die man sicherlich auf 8—10 m schätzen darf.

Wir haben nun durch die von Homolle zusammengestellten Baurechnungen des Theaters von Delos aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert die Möglichkeit, die nach den Bedürfnissen der jüngeren erhaltenen Dramen entworfene Bühne mit einer hellenistischen zu vergleichen[11]). Diese Urkunden reden von mehreren Stockwerken der *σκηνή* sowohl wie der *παρασκήνια*. Im Jahre 274 sind beide neu errichtet von zwei Unternehmern. Der eine, Theodemos, hatte es übernommen, *τὴν σκηνὴν τὴν μέσην καὶ τὰ παρασκήνια τὰ κάτω* fertig zu stellen, der zweite, Epiklytes, war die Verpflichtung eingegangen, *τὰς ἐπάνω σκηνὰς καινὰς ποιῆσαι δύο καὶ τὰ παρασκήνια τὰ ἄνω καινὰ ποιῆσαι δύο . . . καὶ τὰς ἐξώστρας*[12]) *καὶ τὴν κλίμακα καὶ*

[10]) Mon. d. Inst. VIII Tfl. 10 = Baumeister, Denkm. S. 665 frg. 732.

[11]) Bulletin de corresp. Hellén. XVIII. 1894. S. 162 ff.

[12]) Das sind wohl Balkone. Pollux IV 129, der Exostra und Ekkyklema gleichsetzt, scheint zu irren, oder sein Epito-

τοὺς βαθμοὺς ἐπισκευάσαι, also die ganzen oberen Stockwerke mit ihren Treppen und Zubehör.[13]) Dass nun nicht etwa die *μέση σκηνή* hinter dem schon 290 erwähnten *προσκήνιον* lag, sondern dem Publicum sichtbar war, zeigt der folgende Posten von 2500 Drachmen für das *γράψαι τάς σκηνὰς καὶ τὰ παρασκήνια τά τε ἐπάνω καὶ τὰ ὑποκάτω*. Die *μέση σκηνή* dürfte also wohl die über dem vom *προσκήνιον* verdeckten untersten Stockwerk und unter den vielleicht aus Holz errichteten Oberbauten, den *ἐπάνω σκηναί*, befindliche mittlere Etage gewesen sein, die eigentliche alte *σκηνή*, die hinter der Bühne sich befand, und deren Fuss auf gleicher Höhe mit dieser lag.[14]) Auf jeden Fall geht aus diesen Inschriften hervor, dass das über

---

mator trägt die Schuld, wie es in diesem ganzen Abschnitt mit seinen abgerissenen und confusen Notizen deutlich zu Tage liegt, dass wir nicht seinen vollständigen Text besitzen. S. meine Darlegung in den Götting. Gelehrt. Nachr. 1894. S. 322ff.

[13]) Vielleicht ist aus dem auffallenden Preisunterschied zwischen den Oberbauten (87 Drachmen) und der *σκηνὴ μέση καὶ τὰ παρασκήνια τὰ κάτω* (489 Drachmen) zu folgern, dass diese aus Stein, jene aus Holz errichtet wurden. In Epidauros u. s. w. sind Paraskenien auch nur im Proskenion angedeutet, wirkliche Paraskenien, wie am lykurgischen Bühnengebäude, sind nicht vorhanden: sie waren also auch hier aus Holz errichtet.

[14]) Homolle, Bull. d. corr. Hell. 18. S. 165 erklärt „la scène est précédée du *προσκήνιον* et flanquée des *παρασκήνια*, elle est pour cette raison et par opposition aux parascènia dite *σκηνὴ μέση*, par opposition au proscènion *ἐπάνω σκηνή*.“ Diese doppelte Bezeichnung desselben Theiles scheint mir bedenklich.

dem Standplatz der Schauspieler errichtete Gerüst eine sehr beträchtliche Höhe von mehreren Stockwerken hatte.

Nun aber ist im Theater zu Delos nach der Rechnung von 290 nicht nur eine *σκηνή*, sondern auch ein *προσκήνιον* gebaut. Solche *προσκήνια* besitzen wir noch, bis ins Einzelne kenntlich, an den Theatern zu Epidauros, im Amphiaraion und ihre Existenz ist in allen griechischen Theatern nachgewiesen. Selbst das lykurgische Bühnengebäude zu Athen ist später mit solchem Proskenion versehen. Seine Bezeichnung ist gesichert durch die auf seinem Architrav im Amphiaraion angebrachte Inschrift . . . *ἀγωνοθετήσας τὸ προσκήνιον καὶ τοὺς πίνα[κας ἀνέθηκεν* [15]). Es verbindet die beiden Paraskenien,[16]) hat eine Höhe von $2^1/_2$ bis $3^1/_2$ Metern, etwa die gleiche Tiefe, ist an der

---

[15]) *Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρίας* V 1886 Tfl. 3. Der Namen *προσκήνιον* ist glücklich gewählt, weil an sich verständlich: der vor der eigentlichen *σκηνή* liegende Theil. Er heisst so als Bauglied. Die Uebertragung des Wortes *σκηνή* auf den Platz vor der Bude bleibt im Gebrauch: vgl. z. B. Pollux IV 123 *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον* etc.

[16]) Im Theater zu Delos war das Proskenion auch an den übrigen drei Seiten fortgesetzt, so dass es wie eine Säulenhalle das Skenengebäude umgab. Jedoch war auch hier das Proskenion anders behandelt, als die übrigen Seiten: es waren nämlich wie gewöhnlich die Intercolumnien durch *πίνακες* geschlossen: s. Dörpfeld, Athen. Mitth. 1894. S. 222, Homolle, Bull. d. corr. Hell. XVIII S. 165. Paraskenien hatte aber doch auch das delische Theater (s. die Baurechnungen), also auch hier war das Proskenion durch diese seitlich abgeschlossen, unterschied sich mithin nicht von den übrigen.

Vorderseite prächtig mit Säulen und πίνακες geschmückt und mit einer oder drei Thüren zur Orchestra versehen. Niemand zweifelt, dass es ein Balkenlager und einen Fussboden hatte, dass es also eine Bühne trug. Diese liegt genau an der Stelle, wo die alte Bühne lag: an der Grenze der Orchestra, unmittelbar vor dem Garderobenhause und zwischen den beiden Paraskenien. Aber sie ist eine andere: jene war nur wenig höher als der Tanzplatz und mit ihm durch einige breit vorgelagerte Stufen verbunden, diese liegt in fast doppelter Mannshöhe über der Orchestra, auf die keine Treppe hinabführt; jene war etwa 5 m tief, diese nur 2—3 m.

Es ist also die Frage nach wie vor so berechtigt wie dringend: sind auf der von dem 12 Fuss hohen hellenistischen Proskenion getragenen Bühne wirklich Dramen aufgeführt worden? Es giebt nur einen Weg, auf dem wir zu einer wissenschaftlich begründeten Antwort gelangen können: wir müssen Aussagen aufsuchen von Schriftstellern, welche die hellenistische Theatereinrichtung gekannt haben. Solche besitzen wir, nicht aber Dramen, die für sie geschrieben sind. Nur euripideische Tragödien könnten noch in Frage kommen, die, wie wir sicher wissen, auch damals noch gespielt sind. Aber da Euripides andere Bühneneinrichtungen gehabt und sich diesen anbequemt hat, so ist es möglich, um nicht zu sagen wahrscheinlich, dass seine Stücke in hellenistischer Zeit anders aufgeführt worden sind, als von ihm selbst.

Wir besitzen nun zwei Zeugnisse über Aufführungen im hellenistischen Theater, die viel behandelten Stellen des Pollux und Vitruv. Man hat sie früher fälschlich verallgemeinert und auf die antike Bühne überhaupt bezogen, als ob das ein Ding wäre, das im ewigen Wechsel allein unverändert bleiben konnte. Mit der Widerlegung brauche ich mich nicht aufzuhalten. Es ist auch an sich klar, dass Pollux IV 123 von dem uns durch die Ruinen bei Epidauros, im Amphiaraion u. s. w. bekannten hellenistischen Theater spricht, da er *σκηνή, λογεῖον, παρασκήνια, προσκήνιον, ὑποσκήνιον* aufzählt und von dem letzten bemerkt: *κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις,* also zweifellos die in jenen Monumenten erhaltene, auf diese Weise geschmückte Proskenionswand meint. Wenn er nun sagt: *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ*, so kann dem Interpreten kein Schatten von Zweifel kommen, dass er die Schauspieler von der Orchestra ausschliesst, dass sie nach ihm also nicht vor dem Proskenion, d. i. in der Orchestra, sondern auf ihm agiren, d. i. zwischen den Paraskenien, auf ihrem alten Platz, der schon sicher seit dem vierten Jahrhundert *σκηνή* genannt wurde. Sehr richtig ist bemerkt worden, dass Pollux diese einzig mögliche Interpretation im folgenden selbst bestätigt, wo er anmerkt, das mit Säulen und Bildern nach den Zuschauern hin geschmückte Hyposkenion trage das *λογεῖον*. Denn diese Bezeichnung der Bühne zeigt

deutlich, dass auf ihr declamirt wurde, auf ihr also der Stand der Schauspieler war. Diese Partien des Pollux gehen, wenn Rohde Recht hat[17]), auf Iubas *θεατρικὴ ἱστορία* zurück. Wenn auch dieser zweifellos ältere Werke compilirte, jene Angaben also wahrscheinlich noch höher hinauf zu datiren sind, so kommen wir doch schon mit ihm in die Zeit des Augustus, und aus ihr besitzen wir ein mit Pollux durchaus übereinstimmendes, aber sehr viel reichhaltigeres Zeugniss. Vitruvius beschreibt V. 7 die Anlage des griechischen Theaters. Der nach seinen Angaben gezeichnete Grundriss stimmt in der That, wie auch seine Gegner zugeben, mit denen der erhaltenen hellenistischen Theater im Allgemeinen überein, wenn man, wie seine Worte es zu fordern scheinen, den von ihm zu Grunde gelegten Kreis als Orchestra im weiteren Sinne, d. h. als Grenze der Sitzreihen fasst, die von der Orchestra im engeren Sinne, dem eigentlichen Tanzplatz, durch einen Canal getrennt war.[18]) Dann bleibt dieser ein voller Kreis, in dessen Tangente die vorderste Wand des Bühnengebäudes fällt. Diese nennt Vitruv „scaenae frons", es ist das *προσκήνιον*. Das Garderobenhaus, die eigentliche alte *σκηνή*, soll nach Vitruv von ihm durch einen breiten Raum von geringer Tiefe getrennt sein, wie es wirklich in dem

---

[17]) Rohde, De Pollucis in app. scaenico enarrando fontibus Lpz. 1870.

[18]) Vgl. Kawerau in Baumeisters Denkm. S. 1739.

hellenistischen Theater ist. Vitruv fährt nun fort: „ita... ampliorem habent orchestram Graeci (quam Romani) et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant, ideo quod apud eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones.“ Mit nicht misszuverstehender Deutlichkeit sagt Vitruv genau dasselbe aus wie Pollux: die Schauspieler agirten ausschliesslich auf der hohen schmalen Bühne, die auch er λογεῖον nennt. Er fügt noch hinzu: eius logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim.“ Auch diese Angabe stimmt mit den Monumenten auf's Schönste: in der That haben die erhaltenen Proskenien die angegebene Höhe. Vitruvs Anweisungen stehen also im besten Einklange mit den Monumenten, sie bestätigen ihre Erklärung, die sich aus der ermittelten Geschichte des Theaters von selbst ergiebt, dass eben das hohe Proskenion nichts anderes ist als die Vorderwand der gegen früher stark erhöhten Bühne, sie decken sich schliesslich mit der Notiz bei Pollux. Ich wüsste nicht, wie eine Thatsache besser beglaubigt werden könnte. Es ist unmöglich, den Vitruv eines Irrthums in der Benennung der Theile und in ihrer Zuweisung an die Schauspieler und die „reliqui artifices“ zu zeihen, weil er durch des Pollux gleichlautende Angabe gedeckt ist. Nur ein erfreuliches Zeichen von der in weiten Kreisen der Forscher herrschenden Bewusstheit der Methode ist es, wenn dieser aus dem

stürmischen Eifer einer revolutionären Entdeckung nur zu gut verständliche Versuch fast allgemein abgelehnt wurde. Es hilft nichts, wir müssen gestehen: das von dem 12 Fuss hohen Proskenion getragene schmale *λογεῖον* ist die Bühne der Schauspieler in jener Zeit gewesen.

Es drängen sich nun die Fragen auf, wie konnten die Griechen die Bühne zur Aufführung ihrer Dramen um 12 Fuss erhöhen und warum haben sie es gethan? Zunächst ist eins von vornherein klar. Die scenischen Aufführungen mussten eine durchgreifende Wandlung durchgemacht haben, als diese Aenderung ihres Schauplatzes vorgenommen wurde. Für die Dramen des fünften Jahrhunderts ist charakteristisch das Zusammenwirken von Chor und Schauspielern. Beide Parteien mussten also ungehindert mit einander verkehren können: desshalb ist die Bühne, als sie 427/6 geschaffen wurde und ihre Anlage einen architektonischen Abschluss nach unten forderte, nur um wenige breite Stufen über die Orchestra erhoben und gleichzeitig mit ihr durch diese verbunden worden, so dass Chor und Schauspieler nach Bedürfniss sich hier und dort aufhalten und ohne Schwierigkeit von der Orchestra auf die Bühne und von dieser auf jene gelangen konnten. Wird nun aber die Bühne auf 12 Fuss erhöht, so ist ihre Verbindung mit der Orchestra aufgehoben. Der ausgetüftelte Versuch, sie durch ein für den Chor auf-aufgeschlagenes Podium mit Treppen zur Bühne hinauf zu verbinden, ist trotz aller aufgewendeten Mühe un-

bewiesen geblieben. Einer Widerlegung bedürfte er als grundlose Hypothese also gar nicht; es ist aber eine vernichtende gegeben durch den Hinweis, dass solcher Bau die kunstvolle und kostbare Wand des Proskenions zur Hälfte verdecken, zur Hälfte verzerren würde und dass gerade die Zuschauer auf den Ehrensesseln der untersten Reihe von den Choreuten meist nur die Köpfe oder Leiber gesehen hätten[19]. Wie kann man verständigen Menschen zumuthen, dass sie eine Wand mit zierlichen Säulen und Gemälden schmücken, die durch solchen alljährlich wiederholten schweren Holzbau grösster Gefahr, sicherem Verderben ausgesetzt war? Und über Nacht hätte das Podium aufgeschlagen werden müssen, da Tags zuvor die lyrischen Chöre in der Orchestra tanzten. Proben waren also unmöglich, aber bei der Schwierigkeit der Communication für das Zusammenspiel von Chor und Schauspielern unbedingt nothwendig. Doch wozu Worte an an eine unbewiesene und widerlegte Ungeheuerlichkeit verschwenden? Mit der Chorestrade fällt auch die Treppe zur Bühne, da eine 12 Fuss hohe Treppe zu lang würde und auch sie durch den vorhandenen Schmuck der Proskenien ebenso wie jene entscheidend verboten wird. Die Thatsache ist einfach zuzugeben: die Erhöhung der Bühne um 12 Fuss zerreisst jede Verbindung mit der Orchestra. Folglich kann, als

---

[19]) John Pickard: der Standort der Schauspieler und des Chors. Münchener Diss. 1892 Tfl. 2.

diese Neuerung vorgenommen wurde, das Bedürfniss einer solchen nicht mehr empfunden sein. Nach dem, was über die Benutzung der Bühne durch den Chor am Ende des fünften Jahrhunderts ermittelt ist, könnte man nun vermuthen, dass sich allmählig der Chor gänzlich aus der Orchestra auf die Bühne gezogen hätte. Aber dieser Ausweg ist nicht gangbar. Denn die hellenistischen 12 Fuss hohen Bühnen haben nur eine Tiefe von etwa 2—3 Metern. Auf solchen tragische Chöre von 15, oder gar komische von 25 Mann spielen und tanzen zu lassen, ist eine baare Unmöglichkeit. Es müsste also jene Entwickelung rückläufig geworden sein und der Chor sich wieder auf die Orchestra beschränkt haben und zwar auf sie allein ohne jede Möglichkeit, die Bühne betreten zu können. Aber es ist undenkbar, dass ein Chor in der Orchestra war, wenn die Schauspieler 12 Fuss über ihm spielten und zu ihm sprachen. Denn mochte er auch nur als Zuschauer der Handlung, Empfänger der Bekenntnisse der Personen und zur Ausfüllung der Zwischenacte dienen, so konnte er nicht so völlig von den Spielern getrennt sein, wenn anders das Drama noch eine Einheit bilden sollte. Darf man überhaupt unter der Voraussetzung eines menschlichen Normalverstandes urtheilen, so ist gewiss die Behauptung berechtigt, dass es nie einem Menschen beifallen konnte, das Personal eines und desselben Schauspieles ohne inneren und äusseren Zwang in zwei getrennte Etagen zu vertheilen,

um so weniger, als sich das Drama auf dem ebenen Boden der Orchestra entwickelt hatte. . Die einfache Thatsache der 12 Fuss hohen Bühne — und eine Thatsache ist sie — schliesst die Möglichkeit aus, dass auf ihr Stücke gespielt worden sind, in denen ein Chor nach der Weise des fünften Jahrhunderts auf der Ochestra singend und tanzend mitwirkte. Sie ist vielmehr an sich und noch mehr im Zusammenhange der aufgedeckten Entwickelung nur verständlich, wenn sich alle Darsteller der aufgeführten Dramen auf ihr allein bewegten, der Tanzplatz aber gar nicht mehr für sie benutzt wurde. Diese Behauptung wird, hoffe ich, Niemanden überraschen; denn sie ist nur die Consequenz der von Allen zugegebenen Unmöglichkeit, dass Chor und Schauspieler 12 Fuss über einander gemeinsam gespielt haben. Diese Ueberzeugung erzeugte ebenso Dörpfelds Vorstellung, dass das Proskenion nie als Bühne benutzt worden sei, wie die alte Thymelehypothese.

Jetzt muss untersucht werden, ob das aus der Interpretation der Monumente gewonnene Resultat im Einklange steht mit dem, was wir über die dramatischen Aufführungen hellenistischer Zeit wissen. Was für Stücke wurden damals gespielt? Listen von Siegern und Mitwirkenden bei Agonen verschiedener Feste, die meist dasselbe Programm zeigen, geben urkundliche Antwort: Satyrspiel, alte und neue Tragödie, alte und neue Komödie. Ueber die Art des damaligen Satyrspiels wissen wir nichts. Mit dem altattischen dürfte

es schwerlich mehr gemein gehabt haben als sein gepriesener Wiedererwecker Sositheos mit Aischylos; sein Daphnis-Lityerses und Krotos werden wohl Satyrspiele gewesen sein[20]. Aus dem Epigramm des Dioskorides kann jedenfalls nicht geschlossen werden, dass er den Chor besonders bedacht habe. Auch von der neuen Tragödie ist uns nichts Näheres bekannt. Unter der alten Tragödie aber ist hauptsächlich die des Euripides zu verstehen, da Aufführungen des Aischylos ausserhalb Athens gar nicht, des Sophokles kaum nachweisbar sind[21]. Aber es wäre durch nichts berechtigt anzunehmen, dass die euripideischen Stücke maassgebend für die hellenistische Zeit oder auch nur

[20]) Nauck FTG S. 821 ff. Nachweise bei Susemihl Alex. Litt. Gesch. I S. 271, Dioskorides: A. P. VII 707. — Zu dieser Darlegung vgl. die übereinstimmende Ausführung von W. Christ Münch. Sitzber. 1894 S. 22 ff.

[21]) Vgl. A. Müller, Theateralterth. S. 390. Kaibel, Hermes XXIII. 1888 S. 268 ff. = IGIMA I 125 hat sieben Fragmente einer auf Rhodos bezüglichen Schauspielerinschrift (etwa um 100 v. Chr.) nach der Abschrift des Phil. Bonarotti publicirt, in der *Σοφοκλέους* zwischen Dramentiteln steht. Ob das der berühmte war, ist mir nicht einmal ganz sicher, da sich von dem einzigen zweifellos zu diesem Namen gehörigen Titel nur E(?)A erhalten hat, und ausser dem jüngeren Sophokles noch ein dritter Tragödiendichter dieses Namens aus dem Anfang des 1. vorchristlichen Jahrhunderts, also gerade dieser Zeit, bekannt ist (IGS 3197 l. 29 Sieger an den Charitesien in Orchomenos). Dass nun gar in Rhodos um 100 v. Chr. eine ganze Tetralogie des Sophokles aufgeführt sei, wäre eine so einzig dastehende Erscheinung und unterliegt so vielen, Kaibel selbst natürlich nicht entgangenen Bedenken (S. 273 ff.), dass ich es auf das Zeugniss einer alten Abschrift

der Mittelpunkt ihrer dramatischen Interessen gewesen sind. Ihr Verhältniss zur klassischen Tragödie — wie überhaupt zur klassischen Kunst — scheint fast noch kühler gewesen zu sein, als das des heutigen Theaters zu Göthe, Schiller, Lessing. Das Moderne ist's immer, was am stärksten interessirt. Wie um 340 an den grossen Dionysien in Athen eine alte Tragödie auf 3 mal 3 neue kam[22]), so dürfen wir dasselbe Verhältniss auch im zweiten Jahrhundert trotz mangelnder tragischer Urkunden mit ziemlicher Sicherheit annehmen, weil aus dieser Zeit Didaskalien die analoge Proportion im komischen Agon bezeugen: eine alte auf 5 neue[23]). Was giebt uns denn ein Recht zur Annahme, dass dies Verhältniss ausserhalb Athens ein anderes war? Wenn in den Siegerlisten der Amphiaraien[24]) je ein Schauspieler einer alten Tragödie und einer alten Komödie

---

einiger Fragmente hin nicht glauben könnte. Aber auch diese Copie zwingt nicht einmal zu der von Kaibel vorgeschlagenen, von F. Hiller v. Gärtringen angenommenen Ergänzung, durch die jene Merkwürdigkeit erst hervorgebracht wird. Denn wir kennen nicht die Zeilenlänge. Die von Kaibel angenommene ist schon desshalb schwerlich die richtige, weil es beiden Gelehrten bei dieser Annahme nicht gelungen ist, auch nur einen Satz evident herzustellen. Ich möchte glauben, dass die Zeilen wesentlich länger waren, und meine, dass wir gar nicht ahnen können, was für Dichternamen oder was sonst hinter *Σοφοκλέους καὶ Ὀδυσσε* gefolgt ist.

[22]) CIA II 973.

[23]) CIA II 975.

[24]) IGS 418—420.

angeführt wird, so ist zwar an sich die Deutung natürlich, dass diese über wenigstens je einen Concurrenten gesiegt haben, aber die Analogie der ausführlichen attischen Listen CJA II 973, 975 legt die Vermuthung nahe, dass Concurrenten nicht da waren. Zweifellos ist das für die nach O. Kerns Urtheil aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert stammenden Didaskalien von Magnesia am Maiander[25]): denn hier werden nur Dichter neuer Tragödien, Komödien, Satyrspiele mit ihren Schauspielern als Sieger genannt, aber aus dem Zusatz *καινῶν δραμάτων* ergiebt sich, dass auch alte aufgeführt wurden, nur ohne Concurrenz, wesshalb sie folgerichtig in Verzeichnissen fortblieben, die anheben ... *οἵδε ἐνίκων τὸν ἀγῶνα*[26]). Unter der alten Komödie wird bekanntlich nicht die des Aristophanes, sondern die des Menander und seiner Kunstgenossen schon zu Anfang des zweiten Jahrhunderts in Athen offiziell verstanden[27]). Die neuen Komiker dagegen sind die zeitgenössischen; sicherlich folgten sie denselben Bahnen wie jene. Nun

---

[25]) Athen. Mittheil. XIX 1894 S. 96 f. Tfl. V.

[26]) In der Siegerliste des Sarapieia IGS 540 zwischen 100 und 70 v. Chr. werden genannt *σατύρων ποιητής*, zwei *τραγῳδιῶν ποιηταί* und *ὑποκριταί*, natürlich neuer Tragödien. Die alte pflegt voraufzugehen. Da sie hier fehlt — der Schluss der Inschrift ist freilich verloren — wird man annehmen dürfen, dass entweder überhaupt keine alte Tragödie gegeben war oder dass keine Concurrenz stattfand, weil nur eine gespielt wurde.

[27]) CIA 975 aus dem 2. Jahrh. v. Chr. giebt unter dem Titel *παλαιᾷ* Komödien des Menander, Posidipp, Philippides, Philemon.

hat die Menandrische Komödie keinen Chor gehabt, ja ihre ganze Art und Anlage schliesst ihn aus[28]. Ihre lateinischen Nachbildungen kennen einen Chor nicht[29]. In den Komödien dieser Zeit, „alten“ wie „neuen“, haben wir also unleugbar Stücke, die nur von Schauspielern dargestellt wurden. Die Orchestra kann bei ihrer Aufführung gar nicht benutzt worden sein. Die neue Komödie erfüllt also wirklich die Bedingung, die das 12 Fuss hohe Proskenion stellt.

Damit haben wir festen Boden gewonnen, der

---

[28]) Meineke FCG I S. 441, v. Wilamowitz, Ind. schol. Götting. 1893/4 S. 24, vgl. unten S. 252. Die 7 *χορευταὶ κωμικοί*, die stehend am Schluss der Siegerlisten der delphischen Soterien erwähnt werden (Wescher-Foucart Inscr. de Delphes 3—6 = Lüders, die dionysischen Künstler S. 187 ff. No. 112, eine No. 6 bei Dittenberger Sylloge No. 404), haben sicherlich nicht „alte Komödie“ des Aristophanes u. s. w. aufgeführt, wie Foucart de colleg. scen. artific. p. 75 meinte, ja sie haben offenbar mit dem komischen Drama überhaupt nichts gemein: vgl. Lüders S. 118, Dittenberger S. 596 Anmk. 9, A. Mommsen Delphic. S. 219 ff. A. v. Jans Hypothese (Züricher Philolog. Vers. S. 87) ist haltlos. Vielleicht haben sie sich in den Pausen zwischen den drei Komödien producirt und sind aus uralter Sitte beibehalten, die, wie in Athen, am Dionysosfeste einen Chor von *κωμῳδοί* verlangte. Die Athener des fünften Jahrhunderts haben diesen Chor mit der Komödie zu einer neuen Kunstgattung verbunden, anderswo konnte er von der Posse unbeeinflusst neben ihr sich halten.

[29]) Vgl. Leo, Plautin. Forsch. S. 85 Anmk. 2. Die advocati im Poenulus und die Fischer im Rudens können ebensowenig als Chor gelten, wie die ἁλιεῖς in der Stheneboia des Euripides (frg. 670).

Schluss ist bestätigt, zu dem die architektonische Anlage der hellenistischen Bühne drängte. Nur von hier aus können wir die unbekannten Grössen Satyrspiel und Tragödie beurtheilen. Auch sie müssen damals auf die Bühne beschränkt worden sein. Das ist schon längst auf Grund anderer Beobachtungen vermuthet worden. Die dramatischen Aufführungen lagen sicher seit Anfang des dritten Jahrhunderts ausschliesslich in den Händen der zu grossen Vereinen zusammengeschlossenen Dionysischen Künstler[30]) und waren jedenfalls ausserhalb Athens stets nur von Schauspielertruppen besorgt worden. Dass diese wegen der Kosten ein möglichst kleines Personal hielten, liegt auf der Hand. Da sich nun der Chor in allen späteren Tragödien des Sophokles und Euripides mit Leichtigkeit streichen oder, wo er in die Handlung und den Dialog eingreift, durch einen Sprecher ersetzen lässt, so werden sie sich die 15 Choreuten gespart haben. Dass aber die Gemeinden, bei denen sie spielten, wie die Athener, aus ihren Angehörigen den Chor gestellt hätten, ist sehr unwahrscheinlich[31]). Denn die Einübung von

---

[30]) Das ältere Amphiktyonendekret für die Dionysischen Techniten (Lüders No. 75 = CIA II 551) ist bald nach 279 abgefasst: Köhler zu CIA II 551, vgl. Lolling, Athen. Mitth. III S. 132.

[31]) Foucart, de collegiis scenicorum artificum S. 64 weist auf die Inschrift Le Bas Asie min. No. 281 = Lüders No. 91 zum Beweise dafür hin. Das *κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐν Ἰωνίᾳ καὶ Ἑλλησπόντῳ καὶ τῶν περὶ τὸν καθηγημόνα*

Dilettanten erfordert viel Zeit und einen geschulten Chormeister. War solcher auch, woran ich nicht zweifle, meist vorhanden, so konnten doch Costüme und Proben mit den Schauspielern gemeinsam nicht entbehrt werden. Das hätte die Truppe lange aufgehalten, und schwerlich wäre viel Erspriessliches bei der Ungezogenheit der anspruchsvollen Kunstjünger herausgekommen. Aber die Griechen ausserhalb Athens hatten am tragischen und komischen Chor gar kein Interesse. Chöre zu

---

Διόνυσον bestimmt, nach Jasos zu entsenden *αὐλητὰς δύο, τραγῳδοὺς δύο, κωμῳδοὺς δύο, κιθαρῳδόν, κιθαριστήν, ὅπως [συν]άγωσιν τῷ θεῷ τοὺς χοροὺς κατὰ τὰς πατρίους αὐτῶν διαγραφάς.* Aber es ist klar, dass für die Chöre die Musiker, nicht die Schauspieler bestimmt sind. Vgl. v. Jan, Züricher Philolog. Vers. S. 82 ff., über Begleitung von Chorgesang durch Kitharisten S. 85, 1 (s. die Inschriften Bullet. de corr. IX 146, CIG 2758, 2759). Auch zeigt Foucart selbst S. 56 ff. aus den Inschriften, dass Jasos früher die Dionysien nur durch Festzug, Bürgerchöre, Opfer gefeiert hat. Da also dramatische Productionen ganz ausfielen, können die Chöre nur lyrische gewesen sein, die die Bürger überall selbst aufführten. Auch der *χορὸς πολειτικός* der in der Siegerliste der *μεγάλων Καισαρήων Σεβαστήων Μουσείων* IGS 1776 erwähnt wird, hat mit den Dramen nichts zu schaffen, wie schon seine Stellung hinter *τραγῳδός — κωμῳδός — κιθαρῳδός* beweist. Ebensowenig darf der *χοροδιδάσκαλος* (so wohl sicher ergänzt) im Techniten-personal der Inschrift von Ptolemais (Bullet. de corr. Hellén. IX. 1885 S. 132) auf Tragödie und Komödie bezogen werden, obwohl er zwischen *τραγῳδός, κωμῳδός, συναγωνισταὶ τραγικοί* und *αὐλητης τραγικός* steht, weil man sonst auch den *σαλπικτής*, der zwischen den bei scenischen Aufführungen thätigen *αὐλητὴς τραγικός* und *σκευοποιός* genannt ist, zum dramatischen Personal rechnen müsste.

singen und zu tanzen war bei ihnen allen von Alters her üblich. Das war ihnen etwas Gewohntes; verschafften sie sich aber mit vielen Kosten ein Schauspiel, so thaten sie es des Eigenthümlichen dieser neuen Kunstgattung wegen: Dramen wollten sie sehen und für das Drama ist der Chor entbehrlich. Die Entwickelung des fünften Jahrhunderts hatte den Chor schon fast ausgeschieden, nur als heilige Fessel war er weitergeschleppt worden. Heilig war er aber nur in Athen. Wo ein analoger Chor sonst noch in Griechenland sich fand, war er in seiner Isolirung verblieben, in der er auch in Athen vor Schöpfung der Tragödie und Komödie gewesen war. Es liess sich an ihn das ausgebildete Drama nicht anknüpfen. So ist es denn durchaus nur natürlich, dass die Dionysischen Techniten den Chor grundsätzlich strichen, und dass schon sehr früh alle ausserhalb Athens aufgeführten Dramen des Chors entbehrten. Unmöglich kann es desshalb ein Zufall sein, wenn auf den ausserattischen Listen trotz ihrer breiten Ausführlichkeit niemals ein Chor bei Tragödien oder Komödien erwähnt wird[32]). Da nun der dramatische Dichter an die Sitte und an die ihm vom Theater gestellten Bedingungen gebunden ist, so ist, glaube ich, die Vermuthung berechtigt, dass die „neue Tragödie" ebensowenig einen Chor verwendet hat, wie die „neue

[32]) Vgl. zu dieser ganzen Darlegung Lüders: die Dionysischen Künstler S. 56 und 116 ff.

Komödie", zumal da die Vereine der Dionysischen Techniten ihre eignen Dichter hatten[33], die sicherlich nur dichteten, was diesen bequem und genehm war. Auch die römische Tragödie dieser Zeit hat einen Chor im Stile des fünften Jahrhunderts nicht gekannt. Freilich konnten die Römer ihn nicht ganz entbehren, wenn sie klassische Tragödien übersetzten. Aber F. Leo hat am Beispiel der Medea gezeigt, wie stark ihn Ennius zurückgedrängt hat[34]. Er hat beobachtet, dass alle sicheren Chorverse der Originale von Ennius in Dialogverse übertragen sind. Wenn er es daraufhin als sehr wahrscheinlich bezeichnet, dass Ennius wie Plautus nur Monodien und Wechselgesang einzelner Personen, also auch eines Chorvertreters, nicht des ganzen Chors gekannt habe, so bestätigt er damit die Vermuthung von Lüders, dass sich auf eben diese Weise die Dionysischen Künstler die unentbehrlichen Chorpartien zurecht zu machen pflegten. Desshalb ist es unwahrscheinlich, dass die bei Accius und Pacuvius erscheinenden lyrischen Chorverse anders als von einem Einzelnen gesungen wurden, zumal Chorgesang auf der Bühne nicht vor Cicero und Horaz bezeugt ist[35]. In Rom war also der Chor, wenn überhaupt vorhanden, durch einen Schauspieler und unter Umständen noch durch einige Statisten ersetzt. Die brauchten keine Orchestra, auch

[33]) Vgl. Foucart, de collegiis scen. artif. S. 20, 70.
[34]) Leo, Plautinische Forschungen S. 85.
[35]) Leo a. a. O. S. 85 f. Anmk. 2.

auf der kleinsten Bühne haben sie Platz. Man hat sie auch niemals wo anders als auf der Bühne postiren wollen — im römischen Drama. Doch dies ist nichts als ein Abbild des griechischen dieser Zeit. Es müssen also auch im griechischen Theater, obgleich es anders construirt ist, als das römische, damals die kümmerlichen Vertreter des Chors, wenn ein solcher überhaupt nöthig war, auf der Bühne gestanden haben[36]). Mit vollstem Recht betont Leo, dass das Auftreten des Chors auf demselben Terrain mit den Schauspielern keine Aenderung der altgriechischen Art war. Damals war der Chor maassgebend, der mächtige Stamm, an dem sich das Drama aufrankte; er wurzelt in der Orchestra, deshalb mussten auch die Schauspieler in ihr oder an ihr agiren. Aber rasch schoss das Drama zu ungeahnter Grösse gewaltig auf, und der Chor lehnte nun kraftlos und vernachlässigt an dem stolzen Baum wie eine Stütze, die der Gärtner vergessen hat dem erstarkten Gewächs rechtzeitig abzunehmen. Die Schauspieler waren der führende und herrschende Theil geworden, der verkümmerte Chor hatte sich, wo er nicht

[36]) So werden auch jene Scholien einigermaassen begreiflich, die Orchestra mit *λογεῖον* gleichsetzen: *εἰς τὴν ὀρχήστραν εἰσέρχεται, ἣν νῦν λογεῖον καλοῦσι* (Stellen bei Wieseler, Ersch u. Gruber, Encykl. I Bd. 83. S. 228 Anmk. 139). Da die Texte des Aristophanes ergeben, dass der Chor auf der Orchestra erschien, die Interpreten aber dramatische Chöre nur auf der Bühne zu sehen bekamen, so nahmen sie auch hier einen Bedeutungswechsel an.

ganz getilgt wurde, ihnen zu fügen, und auf ihrer Bühne fristete er noch hie und da in einer Ecke ein kümmerliches Dasein, aber nur in Stücken einer längst vergangenen Zeit, in den klassischen Tragödien. Komödien mit Chor kennt die hellenistische Zeit überhaupt nicht. Im Allgemeinen darf man sagen, der Chor als integrirender Bestandtheil des Dramas existirte damals nicht mehr. Die Entwickelung, die sich schon früh im fünften Jahrhundert deutlich darstellt, nämlich die Ausbildung des Dramas auf Kosten des Chors, ist nun abgeschlossen: der Chor ist von der neuen Komödie und sicherlich auch von der neuen Tragödie abgeworfen. Wie gezeigt, musste sich dieser Process im übrigen Griechenland früh vollziehen.

In Athen konnte der altgeheiligte Brauch nicht so schnell verschwinden. Die Chöre auch der Tragödien und Komödien waren religiöse Einrichtungen und die scenischen Agone waren auf diesen Chören begründet. Die Chöre waren die Kämpfer und Sieger von Anfang her und blieben es. Noch in den zwanziger Jahren des vierten Jahrhunderts war die alte Formel in Geltung, wie die grosse Didaskalieninschrift von der Akropolis beweist[37]). Es müssen damals also noch für Tragödien wie Komödien offiziell Chöre gestellt worden sein, da sie als Sieger ausgerufen und verzeichnet wurden[38]). Es ist überliefert, dass sich sogar noch

---

[37]) CIA II 971 + CIA IV S. 218 f., vgl. oben S. 18 ff.

[38]) Gab der Archon keinen Chor für die Komödie, was an den grossen Dionysien öfter vorgekommen ist, so kann auch

in Menanders und Philemons Komödien die Notiz χοροῦ gefunden habe[39]. Nun wissen wir, dass bald nach dem Auftreten jener beiden Dichter die alte Organisation dieser Agone vollständig geändert ist. Statt der Phylen und der reichsten Athener übernahm fortan der Staat die Choregie und beauftragte einen Agonotheten mit der Ausrüstung der gesammten Spiele. Diese Umgestaltung ist von U. Köhler erkannt und von U. v. Wilamowitz genauer auf 318/7 fixirt[40]. Sie ist veranlasst durch die Verarmung Athens, in dem sich nicht mehr reiche Männer in genügender Anzahl fanden, die die grossen Kosten der lyrischen und dramatischen Choregie zu bestreiten im Stande und Willens waren. Für die tragischen und komischen

---

kein komischer Agon stattgefunden haben. An den Lenaien, wo die Komödie den Mittelpunkt der Spiele bildete (s. oben S. 21 ff.), scheint das nicht vorgekommen zu sein, hatte sie doch auch nicht der Archon, sondern der Basileus auszurichten. Auch weiss ich nicht, ob je der Chor an diesem Fest der Kämpfer und Sieger gewesen ist, wie an den Dionysien.

[39]) Im βίος Ἀριστοφάνους p. XXVIII D., wo mit der „neuen Komödie“ die eben genannte des Philemon und Menander gemeint ist, wie man auch allgemein versteht. Leo, Plautin. Forsch. S. 206 glaubt, diese Angabe beruhe auf irrthümlicher Deutung der am Aktschluss gesetzten Koronis. Da beide Dichter schon vor 318 aufgeführt haben, so halte ich die Ueberlieferung für glaubwürdig, freilich nur für ihre ältesten Stücke.

[40]) Noch 319 waren Nikias und Thrasyllos Choregen (CIA II 1246, 1247 = Dittenberger, Sylloge 423). Andrerseits ist Nikanor, wie es scheint, unmittelbar nach dem Tode Antipaters Agonothet geworden (Plutarch Phokion c. 31).

Choregen war aber die Einübung und Ausstattung des Chors nicht die geringste Ausgabe. Da nun in dieser Zeit die Chöre im Drama schon längst keine Rolle mehr spielten, von den Dichtern vernachlässigt und nur widerwillig geduldet wurden, was lag da näher, als diese kostspielige, altehrwürdige, jedoch überlebte Institution aufzuheben, um dem Staat und Agonotheten die pecuniäre Last zu erleichtern? Die Abschaffung der dramatischen Chöre konnte in Athen ebenso wie die ganze Reorganisation der Agone nur durch ein Gesetz bewirkt werden. Da nun in späteren Dramen Chöre nicht mehr nachweisbar sind, so zweifle ich nicht, dass in demselben Jahre 318 oder 317 und durch dasselbe Gesetz die Choregie aufgehoben, die tragischen und komischen Chöre gestrichen und ein Agonothet bestellt wurde[41]). Nun endlich wird auch die alte Formel *τραγῳδῶν χορὸς ἐνίκα, ᾧ Ξενοκλῆς Ἀφιδναῖος ἐχορήγει, Αἴσχυλος ἐδίδασκεν* abgeschafft, weil sie, schon längst nicht mehr den Verhältnissen entsprechend, nun nach Wegfall des Chors geradezu widersinnig war. Fortan wird statt seiner der Dichter als Sieger ausgerufen; daneben behalten die Schauspieler ihren alten Agon. Das lehrt das Siegerverzeichniss vom Jahre 306, das der Agonothet Xenokles an seinem Denkmal anbringen liess: je ein Dichter und Schauspieler der Tragödie und Komödie ist ge-

[41]) Die alte Tracht der komischen Schauspieler ist allmählig gemässigt und schliesslich fast ganz beseitigt worden. Eine

nannt, aber als Sieger des Agons der lyrischen Chöre führt er und seine Nachfolger, wie früher, die Phyle auf, aus deren Angehörigen der betreffende Chor zusammengesetzt war[42]).

Ich halte es für erwiesen, soweit das bei der Dürftigkeit des Materials möglich ist, dass auf der hellenistischen Bühne im Allgemeinen nur Dramen ohne Chöre gespielt sind und dass auch in den wenigen klassischen Tragödien — fast allein Euripides kommt in Betracht — die vereinzelt neben den modernen zur Darstellung gebracht wurden, der Chor entweder ganz gestrichen oder durch einen Sprecher und eventuell einige Statisten ersetzt worden ist. Bei dieser tief eingreifenden Umgestaltung des Dramas begreifen wir, dass die früher nothwendige Verbindung der Bühne mit der Orchestra aufgegeben ist und verstehen nun, dass ausschliesslich auf dem hohen Proskenion Tragö-

gesetzliche Ermächtigung dazu war unnöthig. Vgl. v. Wilamowitz, Ind. schol. Götting. 1893/4. S. 24. Der von ihm so glücklich auf eine vor Sturz des Perserreiches verfasste „mittlere“ Komödie zurückgeführte Persa des Plautus kennt noch den Choregen v. 159 (s. S. 17), von einem Chor freilich ist nichts zu merken.

[42]) CIA II 1289, 1290. Die folgenden Agonotheteninschriften 1281—1299 beziehen sich auf lyrische Chöre. Die Formeln sind: *ὁ δῆμος ἐχορήγει ἐπὶ τοῦ δεῖνος ἄρχοντος* | *ἀγωνοθέτης* . . . | *ποιητὴς τραγῳδίας* . . . | *ὑποκριτὴς τραγῳδίας* . . . | *ποιητὴς κωμῳδίας* . . . | *ὑποκριτὴς κωμῳδίας* . . . | . . . *(φυλὴ) παίδων ἐνίκα* | . . . *ηὔλει*, . . . *ἐδίδασκεν* | . . . *(φυλὴ) ἀνδρῶν ἐνίκα* | . . . *ηὔλει*, . . . *ἐδίδασκεν*. Das Festhalten der alten Formel bei den lyrischen Agonen zeigt am besten, dass der scenische eine Veränderung erfahren hat.

dien und Komödien gespielt sind, wie antike Augenzeugen und Sachverständige aussagen. Selbstverständlich ist die Veränderung der Bühne mit der Entwickelung des Dramas auch in dieser Periode gleichen Schrittes gegangen. In Athen konnte die Umwandlung des lykurgischen Skenengebäudes zu einer 12 Fuss hohen hellenistischen Bühne erst nach Abschaffung der dramatischen Chöre 318/7 vorgenommen werden, und dazu stimmt das Urtheil der Archäologen. Ausserhalb Athens konnte sich schon früher die hohe von der Orchestra getrennte Bühne ausbilden, weil die hier aufgeführten Tragödien und Komödien des Chors entbehrten. Es würde desshalb nichts Ueberraschendes haben, wenn im übrigen Griechenland — was bisher freilich nicht geschehen ist — schon vor dem Ende des vierten oder Anfang des dritten Jahrhunderts diese Bühnenform nachgewiesen würde[43]. Gleichzeitig mit der Aufhebung der Communication zwischen Bühne und Tanzplatz musste eine weitere Aenderung der Skeneneinrichtung erfolgen. Denn früher hatten alle Spieler, die nicht aus der dargestellten Decoration, also meistens einem Hause, heraustraten, ihren Weg durch die Parodoi in die Orchestra genommen und

[43]) Dörpfelds Scharfblick ist es gelungen, nachzuweisen, dass die Proskenien in den Theatern zu Sekyon und Eretria, bevor sie in Stein aufgeführt wurden, aus Holz, aber in gleicher Höhe errichtet waren: Athen. Mittheil. XVII 1892. S. 183 (vgl. S. 99), Berlin. philolog. Wochenschft. 1895. Sp. 69. Wann diese Holzbühnen errichtet wurden, wird sich kaum feststellen lassen.

waren aus dieser auf die Bühne hinaufgestiegen[44]. Für diesen abgeschnittenen Zugang musste Ersatz geschaffen werden. Das war leicht, wenn man die Paraskenien durchbrach und so die Möglichkeit gab, von beiden Seiten die Bühne zu betreten. Dass das hellenistische Theater so hergerichtet war, zeigen Pollux IV 126 und die Ruinen. Denn die grossen Rampen, die auf beiden Seiten des Proskenions angebracht sind, können doch wohl keinen andern Zweck haben. Doch ich gestehe, dass mir diese Einrichtungen nicht recht klar sind. Viele Schwierigkeiten bedrängen hier den Forscher, doch die Lösung bereitet sich vor.

Ich will hier nur auf die brennendste der Fragen dieser Art hinweisen, um meine Resultate nach dieser Richtung hin vor Angriffen zu decken. Dörpfeld hat sie aufgeworfen und in der verneinenden Antwort, die er allein für möglich hält, einen gewichtigen Grund für seine Theorie gefunden. Bot das 2—3 Meter tiefe

---

[44]) Vgl. oben S. 208. Nur auf diese alte Bühneneinrichtung, oder ev. auf die Phlyakenbühne (vgl. unten S. 288) kann Pollux IV 127 bezogen werden: *εἰσελθόντες δὲ (οἱ ὑποκριταὶ) κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων· τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* Da wir nur ein Excerpt aus Pollux besitzen, so liegt durchaus kein Zwang vor, diese Notiz auf die hellenistische Bühne, von der er offenbar eben (§ 126) gesprochen hatte, zu beziehen, zumal durch ihre Construction und Ausschmückung eine solche Treppe ausgeschlossen ist. Die „römische Bühne“ kann desshalb nicht gemeint sein, weil die Schauspieler nicht durch die Orchestra auf sie gelangten.

Proskenion genügenden Raum für die Aufführung? Man hat Dörpfeld entgegen gehalten, dass immer nur zwei oder drei Schauspieler, selten vier, gleichzeitig agiren, die recht wohl neben einander stehen konnten. Wenn ein Chor bei klassischen Tragödien unentbehrlich war, der, wie gezeigt, damals auf der Bühne auftreten musste, so konnten auch die Paar Statisten, die ihn ersetzten, an den Seiten oder einer Seite der lang ausgedehnten Bühne postirt, den freien Spielraum schwerlich beeinträchtigen. Dennoch liegt in der geringen Tiefe des Proskenions eine bedenkliche Schwierigkeit. Es ist nicht begreiflich, warum man sie nicht um einige Meter vergrösserte, was leicht möglich war und unleugbar grosse Bequemlichkeiten gewährt haben würde. Um so merkwürdiger ist es, als die frühere Bühne die doppelte Tiefe hatte, und die Schmalheit der hellenistischen zu dem weiten Raum des hinter ihr liegenden Skenegebäudes in auffallendem Widerspruch steht. Es ist doch unsinnig, wie z. B. im Theater bei Epidauros einen Garderobensaal von 6 zu 20 m zu bauen und der Bühne nur 2,41 m Tiefe zu geben, zumal noch zwei Räume von 2,50 zu 6 m und, wie es scheint, an den Rampen zwei noch grössere von 8 zu 6 m zur Verfügung standen. Man vergleiche damit doch das Verhältniss der weiten und luxuriös ausgestatteten Garderobenräume der modernen Theater zu den zugehörigen Bühnen. Warum die Alten nicht ihre Proben auf der Bühne, oder die der lyrischen

Chöre in der Orchestra abgehalten haben sollen, sondern in diesen Sälen, ist nicht einzusehen, weil die hellenistischen Theater leicht abzusperren waren. Wir werden, meine ich, zur Vermuthung gedrängt, dass die Bühne dieser Zeit nicht abgeschlossen sein konnte mit der im Fundament erhaltenen Mauer, die im Abstande von $2^1/_2$ m etwa der Proskenionswand parallel läuft.

Hier wird nun aufklärend eine einschneidende Untersuchung von Puchstein eingreifen, die er mir überzeugend vorgetragen und anzukündigen gestattet hat. Er hat nämlich beobachtet, dass sämmtlichen Architekturcompositionen, mit denen in Pompeji die Wände des vierten Stils übersponnen sind, ein einziges Motiv zu Grunde liegt, das sie mehr oder weniger frei, oft phantastisch variirt haben: die Decoration der Bühnenwand. Und in der That ist der Schmuck dieser zierlichen und reichen Architekturen durchaus dieser ihrer Herkunft entsprechend: Statuen, Reliefs, Tafelbilder sind massenhaft angebracht, so dass man nun begreift, weshalb die Aedilen zur Zeit Ciceros dergleichen Kunstwerke für die Ausstattung ihrer Bühnenspiele zusammenborgten und stahlen. Fast nirgend fehlen Masken, theils einzeln aufgehängt oder in Nischen gestellt, theils auf kleinen Tafelbildern zu Gruppen vereinigt. Wie eng der Anschluss an dies Vorbild war, hat Puchstein durch ein Wandgemälde eines 1888 ausgegrabenen Hauses gezeigt, das überraschend und fast genau mit der zur Zeit des Augustus

errichteten Bühne des grossen Theaters in Pompeji übereinstimmt[45]). Dass hier kein Zufall vorliegt, verbürgt Vitruv VII 5 über Wandmalereien: „postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur; patentibus autem locis, uti exedris, propter amplitudinem parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent." Diesem Zeugniss gemäss, das aus dem vorletzten Jahrzehnt v. Chr. stammt, glaubt Puchstein, dies Decorationsmotiv schon im zweiten Stil nachweisen zu können, freilich in wesentlich einfacherer Form[46]). Die Thüren, besonders die mittelste, sind auf diesen Bildern wie auf der letzten Bühne in Pompei mit einem säulengeschmückten Vorbau ausgestattet, einer Aedicula. Häufig sind nun in diese der Bühnendecoration nachgebildeten Architekturen Figuren hineingemalt. Meistens erscheinen sie innerhalb der Gallerien, Hallen, Aediculae. Oder es stehen dort wenigstens einige an der Handlung betheiligte Personen, auch wenn die Hauptpersonen vor der Decoration auf dem Pulpitum dargestellt sind. Daraus

---

[45]) Abgebildet z. B. bei Niccolini: le case ed i monumenti di Pompei Suppl. tav. VI, vgl. Mau, Röm. Mitth. III 1888 S. 194. Eingehender hat bereits Puchstein selbst diese pompejanischen Malereien des 4. und 2. Stiles behandelt in den Sitzungen der archäologischen Gesellschaft 9. XII 1895 und 7. I 1896.

[46]) Z. B. Mau, Gesch. d. decorat. Wandm. in Pompeji Tfl. VIII und die Bilder der Casa Tiberina.

zieht nun Puchstein den Schluss, dass die Schauspieler ebenso aufgetreten sind, also nicht immer vor der grossen Hinterdecoration auf dem gewöhnlich Bühne genannten Raume, sondern häufig hinter oder in derselben.

Wenn Puchstein, wie ich nicht zweifle, diese Thesen durch sein reiches Material und eindringende Detailforschung beweist, so ist damit auch das schwierige Räthsel gelöst, wie auf der nur $2^1/_2$ m tiefen hellenistischen Bühne gespielt werden konnte. Sie war eben nicht begrenzt durch jene im Abstande von $2^1/_2$ m der Proskenionswand parallel laufende Mauer, sondern diese trug nur die prächtig phantastische Hauptdecoration, in deren Durchblicken, Pforten und Aediculae die Schauspieler meist oder häufig auftraten. Als einen weiteren Beleg für die Richtigkeit seiner Ansicht, zugleich als einen Beweis für das Alter dieser Einrichtung führt Puchstein jene deutlich unter dem Einfluss des Theaters stehenden unteritalischen Vasenbilder des ausgehenden vierten, beginnenden dritten Jahrhunderts und gewisse, älteren Compositionen nachgebildete Wandgemälde an. Innerhalb einer kleinen Halle, die sich mit dem Vorbau der Thüren auf der Bühne und der Wanddecorationen Pompejis vergleichen lässt, sind stets einige Figuren dargestellt, nicht vor ihr, wie es dem alten Brauch und der Bequemlichkeit der Vasenmaler entspricht[47]). Damit wäre ein zeitgenössisches Zeugniss

[47]) Z. B. Medeavase in München Baumeister Denkm. S. 903 fg. 980, Archemorosvase Baumeister S. 114 fg. 120, Unterweltvasen

für die Inscenirung auf der hellenistischen Bühne gewonnen.

So wäre denn das 12 Fuss hohe Proskenion als Bühne der hellenistischen Zeit erwiesen und ihr Verständniss eröffnet, wenn nicht zwei Zeugnisse existirten, die der Leser diesen, wie ich meine, wohlbegründeten Aufstellungen wohl schon lange ungeduldig entgegengehalten haben wird. Sie würden in der That der gegebenen Erklärung, dass ausschliesslich die hohe Bühne für die dramatischen Aufführungen damals benutzt worden sei, sehr bedenkliche Schwierigkeiten bereiten, wenn sie nur das aussagten, was man in sie hineingelesen hat. Es handelt sich insbesondere um die bekannte Stelle des Vitruv V 7: „ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem (quam Romani) minoreque latitudine pulpitum, quod *λογεῖον* appellant, ideo quod apud eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo

---

Wiener Vorlegebl. Ser. E Tfl. 1—4. Vielleicht ist auch zu dieser Entwickelung bereits im 5. Jahrhundert ein Ansatz gemacht. Niejahr und Weissmann (Münch. Diss. 1893. S. 54ff.) haben aus Euripides Ion v. 1309 *ἦν γ' ἐντὸς ἀδύτων τῶνδέ με σφάξαι θέλεις* geschlossen, dass der Altar mit *ξόανα* (v. 1403), auf den sich Kreusa geflüchtet hat, nicht vor dem Tempel, sondern innerhalb seiner Architektur gestanden haben müsse. Schwierigkeiten macht dann aber das Auftreten der Pythia v. 1320 *τρίποδα γὰρ χρηστήριον λιποῦσα θριγκοῦ τοῦδ' ὑπερβάλλω πόδα.* Auch Weissmann hat als Stütze seiner Vermuthung auf die unteritalischen Theatervasen hingewiesen.

scaenici et thymelici graece separatim nominantur.“ Es ist recht merkwürdig, dass man jemals auf diese Worte die Ansicht hat gründen können, der Chor der Tragödien und Komödien habe sich in der Orchestra befunden, die Schauspieler derselben Stücke auf der Bühne, noch merkwürdiger, dass meines Wissens Niemand dagegen protestirt hat und man noch heute diese Stelle und die analoge des Pollux ganz allein als genügende Beweise für die Trennung von Chor und Schauspielern betrachtet, die zu so vielen Schwierigkeiten und Wirrnissen geführt hat. Vitruv redet ja doch gar nicht von Chören, geschweige denn von tragischen und komischen Chören. Und man kann diese in seine Worte auch nicht hineininterpretiren. Schon der Ausdruck „reliqui artifices“ im Gegensatz zu den „actores“ muss gegen seine Beziehung auf den scenischen Chor stutzig machen. Denn Vitruv spricht ganz allgemein von der Benutzung des griechischen Theaters zu künstlerischen Aufführungen und Jeder weiss, dass von ihnen die scenischen nur einen Theil bildeten. Folglich führt eine vorurtheillose Betrachtung der Worte auf die Vermuthung, dass mit den „tragici et comici actores“ die Darsteller jener Spiele, mit den „reliqui artifices“ die Träger der übrigen Vorstellungen gemeint seien. Und wirklich ist doch in Anbetracht der dargelegten Verhältnisse der letzten drei Jahrhunderte vor Christi Geburt, in denen die von Vitruv beschriebene Bühne benutzt wurde, das gesammte dramatische Per-

sonal, ob nun ein Statistenchor mit Sprecher dabei war oder nicht, mit den Worten „tragici et comici actores" vollkommen ausreichend bezeichnet. Und wer wird leugnen, dass der Ausdruck „reliqui artifices" vortrefflich auf jene Techniten passt, die als Trompeter,[48]) Herolde, Rhapsoden, Auleten, Auloden, Kitharisten, Kitharoden u. s. w. an den Festen jener Zeit regelmässig auftraten? Die zahlreichen weitläufigen Listen von Siegern und Mitwirkenden an den Soterien, Amphiaraien, Museien, Charitesien u. s. w. führen uns eine lange Reihe von Agonen vor, in denen die genannten Virtuosen um den Preis ringen[49]). Das stehende Programm dieser Feste gliedert sich nun deutlich in vier Gruppen, von denen die kleineren Spiele nur einige brachten. In der ersten Gruppe z. B. bei den *Ἀμφιαρᾶα καὶ Ῥωμαῖα*[50]) erscheinen folgende Sieger: *σαλπιστής, κῆρυξ, ἐγκωμίῳ λογικῷ, ἐγκωμίῳ ἐπικῷ, ῥαψῳδός, ἐπῶν ποιητής, αὐλητής, κιθαριστής, κιθαρῳδός.* Auch Chöre von Knaben und Männern, die Dithyramben

[48]) Die Inschrift aus Ptolemais Bullet. de corr. Hellén. IX 1885 S. 132 führt unter dem Personal des *κοινὸν τῶν περὶ τον Διόνυσον τεχνιτῶν* auch einen *σαλπικτής* auf, der bekanntlich häufig auf den Siegerlisten der Agone dieser Zeit erscheint.

[49]) Bes. IGS, Lüders, die dionysischen Künstler, Foucart de scaenic. artific. sodal., A. Müller, Bühnenalterth. S. 403 ff. Die Sammlung und eindringende Interpretation der Siegerinschriften und eine erschöpfende Darstellung der Feste dieser Zeit wären sehr erwünscht. Auch für die Sophisten würde sich manches ergeben.

[50]) IGS 426—421.

aufführten, gehören zu diesem ersten Theile, z. B. in den delphischen Soterien[51]). Es folgen Satyrspiel, Tragödie, Komödie, dann gymnische Wettkämpfe, schliesslich Pferderennen. In der einen oropischen Inschrift IGS 417 war jede der vier Gruppen mit besonderem Titel bezeichnet, leider haben sich nur die der beiden letzten erhalten: *γυμνικὸς* und *ἱππικὸς ἀγών*. Die zweite hiess natürlich *σκηνικὸς ἀγών* vgl. Pollux III 142 *τῶν δὲ ἀγώνων οἱ μὲν γυμνικοί, οἱ δὲ καλοίμενοι σκηνικοὶ ὀνομασθεῖεν ἂν Διονυσιακοί τε καὶ μουσικοί*, auch sonst finden sich in Inschriften nicht selten *σκηνικοὶ ἀγῶνες*[52]). Für einen umfassenden Namen der ersten Gruppe wird man zunächst in Verlegenheit sein. Man wird an *μουσικός*[53]) denken, aber Herolde und Declamatoren ordnen sich doch nicht recht diesem Begriffe unter, und vor allem schliesst er nicht die scenischen Darstellungen aus, wie doch zu fordern ist. Nun ist klar, dass die erste und zweite Gruppe der Spiele im Theater abgehalten wurden, die dritte und vierte im Stadion. Da nun die zweite ihren Namen von der Stätte ihrer Darstellung, der Skene, hat, so ist es an sich schon wahrscheinlich, dass auch die erste nach ihrem Lokal benannt worden sei. Dies war aber zweifellos die Orchestra: denn die lyrischen Chöre

[51]) Wescher-Foucart, Inscriptions de Delphes No. 3—6 = Lüders, Dionys. Künstl. S. 187 ff.

[52]) S. A. Müller, Theateralterth. S. 402 f. Anmk. 8.

[53]) Vgl. CIA II 628: *μυστ[ήρια καὶ ἀγῶνας γυμνικοὺς καὶ μου]σικούς τε καὶ σκηνικούς*. Nach der Sullanischen Niederlage.

gehören ihr an, da sie nur hier auftreten konnten, und *σκηνικὸς ἀγών* wäre nicht der dramatische Wettkampf genannt worden, wenn sich auch Künstler der ersten Gruppe auf der Skene producirt hätten. Nun werden auf Inschriften und sonst öfter *θυμελικοὶ καὶ σκηνικοὶ ἀγῶνες* angeführt[54]), auch die Verbindung des *θυμελικός* mit dem uns als dritte Gruppe bekannten *γυμνικὸς ἀγών* findet sich[55]), der *ἀγὼν τῶν Πτωΐων* heisst *στεφανίτης θυμελικός*[56]) und in einem auf den *θυμελικὸς ἀγὼν* der thespischen *Μουσεῖα* bezüglichen Beschlusse lesen wir: *τὰ δὲ ἆθλα τ[οῖς νικῶ]σιν Ἀθηναίων τὰ Μουσεῖα ὑπά[ρχειν ὅσα] καὶ τοῖς τὰ Πύθια νικῶσιν τ[οῖς τε] ἐπῶν ποιηταῖς καὶ αὐλῳδ[οῖς καὶ] τοῖς αὐληταῖς τοῖς τὶ Πυ[θικὰ αὐλοῦσι] . . .*[57])

Doch es ist über jeden Zweifel erhaben, dass *θυμελικὸς ἀγών* wirklich die erste Gruppe des Festprogramms hiess. Denn Phrynichos lehrt[58]): *θυμέλην· τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθεσαν, οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ (ἀφ' οὗ*

---

[54]) A. Müller ebenda.

[55]) CIG 3493 aus Thyatire in Lydien, Kaiserzeit.

[56]) IGS 4138.

[57]) IGS 1735.

[58]) ed. Lobeck p. 163, Rutherford p. 250. Andere Belege s. bei Christ N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1894. S. 30 f. *θυμελικοί* werden geradezu die Musiker genannt von Josephus Arch. Iud. XV 8, 20. Artemidor *Ὀνειροκριτικά* II 3. p. 132 Reiff. theilt die dionysischen Techniten in *σκηνικοί* und *θυμελικοί*. Denn so ist zu lesen: *θυμελικοῖς καὶ σκηνικοῖς* [*καὶ* eiciend.] *τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις*.

ed. pr.) *αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται. σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἐρεῖς, ἔνθα δὲ αὐληταὶ καὶ χοροί, ὀρχήστραν· μὴ λέγε δὲ θυμέλην* [59]). Also auf der Thymele, d. h. in der Orchestra sind wie die Chöre, so auch die Virtuosen aufgetreten, die der erste Theil des üblichen hellenistischen Festprogrammes aufzählt. Dass es für sie alle gilt, ist nach den Worten des Phrynichos unzweifelhaft. Für den Rhapsoden wenigstens haben wir noch ein ausdrückliches Zeugniss in der komischen, auch litterarhistorisch wichtigen Grabschrift des Rhapsoden Neikomedes von Kos CIA III 1349 aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert:

. . . *Μουσάων θεράπων ᾄδων θυμέλαισιν Ὅμηρον δόξαις ἐγγελάσας περίκειμαι νήδυμον ὕπνον.*

Die Theateraufführungen der hellenistischen Zeit zerfallen also in zwei Theile, die nach ihren Lokalen, Skene und Orchestra, unterschieden und benannt wurden. Das bestätigt vollkommen die einfache und nothwendige Erklärung der Worte Vitruvs: „tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones.“ Und nicht des Umweges und des Herbeiholens anderer Beweise hätte es bedurft, wäre die aus der Luft gegriffene übliche

[59]) Nebenbei bestätigt diese Stelle das schon gewonnene Resultat, dass Tragöden und Komöden ausschliesslich auf das *λογεῖον* gehören, da ganz allgemein *τραγῳδοὶ καὶ κωμῳδοί* gesagt ist und offenbar alle Darsteller bezeichnen soll.

Erklärung nicht so weit verbreitet und fest eingewurzelt. Denn Vitruv sagt ja selbst mit klarsten Worten genau das aus, was sich aus sichersten Zeugnissen unzweideutig ergeben hat: „itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur,“ weil nämlich sich diese auf der Skene, jene auf der Thymele bewegen.

So ist dies scheinbare, nur durch Missverständniss entstandene Hinderniss der Folgerungen aus der Architektur der Bühne und der Geschichte des Dramas in eine Bestätigung verkehrt. Vitruv wie Phrynichos und die Inschriften sprechen scharf die räumliche Scheidung von Bühne und Orchestra aus: den lyrischen Chören und den Virtuosen gehörte diese ausschliesslich, den dramatischen Aufführungen jene und nur sie allein. Nun ist es einleuchtend, dass das zweite für die alte Theorie angeführte Zeugniss des Pollux IV 123 genau dasselbe aussagt, wie jene: *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός.* Freilich ist der Ausdruck recht ungenau und leicht misszuverstehen wenigstens für uns, die den Chor als integrirenden Theil des antiken Dramas nach den uns erhaltenen Stücken zu betrachten pflegen, ohne uns klar zu machen, dass das nur für die ältere Periode nachweisbar ist. Die Erwähnung der *θυμέλη* zeigt die Richtung, in der die Interpretation zu suchen ist. Doch ist zu bedenken, dass wir auf den Wortlaut solcher Stellen des Pollux nicht bauen dürfen. Denn, wie ich aus seiner Ueber-

lieferung bewiesen habe[60]), besitzen wir nicht sein vollständiges Werk, sondern nur eine Epitome. Wir können also gar nicht wissen, ob nicht der Wortlaut geändert, ob nicht einige für das richtige Verständniss nothwendige Zusätze ausgelassen sind. Die fragliche Stelle muss also aus Vitruv, der uns zuverlässige und klarere Auskunft über dies Theater giebt, erklärt werden, nicht umgekehrt.

Ich habe ohne weiteres Thymele und Orchestra gleichgesetzt. Ich meine schon die Benennung der vorwiegend musikalischen Agone als *θυμελικοί* im Gegensatz zu den scenischen erzwingt diese Identification. Freilich im eigentlichen Sinne ist die Thymele ein Opfertisch, dann eine kleine Estrade, auf die schon seit Alters her der Musiker und Rhapsode trat. Da sie sich mitten in der Orchestra befand[61]) und auch ge-

[60]) Nachricht. d. k. Ges. d. Wiss. Göttingen phil.-hist. Kl. 1895. S. 322 ff. Uebrigens schimmert bei Pollux IV in der Disposition das in hellenistischer Zeit übliche, aber wie es scheint, auch später noch gebräuchliche Festprogramm durch. Von der *ἐπιστήμη* kommt er zum *σοφιστής* § 41, dann § 52 zum *ποιητής*. Darauf § 57 behandelt er die *μουσική*, von § 62 an die Saiten- und Blas-Instrumente und ihre Spieler, zum Schluss § 85 die *σάλπιγξ*. Daran reiht er auffallend genug § 91 die *κήρυκες*. Es folgt § 95 die *ὄρχησις*, die zum Drama überleitet, worauf über die *ὑποκριταί* § 113 ff. Costüme, Masken Ausführliches mitgetheilt wird bis § 154, während der Abschnitt über das Theater § 121—132 dieser Abhandlung nur eingefügt ist. Die Bestandtheile des *θυμελικός* und *σκηνικὸς ἀγών* treten deutlich hervor.

[61]) Pollux IV *ἡ ὀρχήστρα . . . ἐν ᾗ καὶ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός*. Vgl. oben S. 76.

rade bei chorischen Aufführungen der Standplatz des nothwendigen Flötenspielers war, der sie durch seine Weisen lenkte, so ist die Ausdehnung der Bedeutung des Wortes *θυμέλη* auf den ganzen Tanzplatz, den sie beherrscht, verständlich. Seine Geschichte ist derjenigen des Wortes *σκηνή* und *θέατρον* ganz analog, von denen dies von der Costümbude auf den Platz vor ihr, jenes von den Zuschauern auf ihre Plätze und schliesslich auf die ganze für das Schauen hergerichtete Anlage übertragen ist. Schon Pratinas hat in den oft angeführten Versen[62]: *τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;* den Tanzplatz der Chöre Thymele genannt. Dass nun die Griechen die Orchestra, die doch nur für Chortänze hergerichtet war, erst mit einem Brettergerüst überdeckt hätten, um sie recht dröhnend tanzen zu lassen, ist der curioseste Gedanke, der je in unserer Wissenschaft geäussert ist. Er ist auch nur aus falschen Voraussetzungen entstanden, und nie ist die Existenz solcher Estrade nachgewiesen worden. Die Stellen, auf die sich diese Hypothese stützt, stammen alle aus später Zeit, wo das Wort noch einen weiteren Bedeutungswandel erlitten hat. Ueber diesen soll im Capitel XIV das Nöthige bemerkt werden[63].

Wir erhalten so ein Bild vom griechischen Theater,

---

[62]) Athenäus XIV 617B.

[63]) Vgl. Christ N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1894. S. 31f.

das von dem landläufigen allerdings beträchtlich abweicht. Das Theater ist gar nicht ausschliesslich für scenische Aufführungen, ja nicht einmal vornehmlich für sie ausgebildet, geschweige denn geschaffen worden. Sein Kernpunkt ist die Orchestra, aus ihr ist es erwachsen. Die Orchestra aber ist eine alte Schöpfung für die uralten Chortänze. Sollten sie einer grösseren Menge sichtbar gemacht werden, so mussten für diese allmählig aufsteigende Plätze eingerichtet werden; denn die andere Möglichkeit, für den Chor eine erhöhte Bühne zu bauen, war nicht praktikabel, weil der Chor auf ihr wegen der grossen Zahl seiner Tänzer und deren kunstvoll verschlungenen Bewegungen von dem in der Ebene stehenden Volke gar nicht hätte übersehen werden können. Nothwendig musste das Publicum von oben in die Orchestra hinabsehen können, um die Leistungen des Chors zu geniessen. Desshalb wurde die Orchestra am Fuss einer aufsteigenden Berglehne angelegt. Da sich nun Tragödie wie Komödie im engsten Anschluss an Chöre zu Athen entwickelte, so ist es ganz natürlich, dass beide auf derselben Orchestra dargestellt wurden. Die Nothwendigkeit der Costümirung und Umcostümirung führte dazu, eine Bude in unmittelbarer Nähe der Orchestra für sie zu errichten. Vor ihre Wand zogen sich die Schauspieler aus der Orchestra, um sich vom Chor zu sondern und weil sie sich von dem Hintergrund besser abhoben. Die seitliche Umrahmung, Bedachung und Erhöhung des Platzes zwischen Bude

und Tanzplatz, grenzte eine „Bühne“ von ihm ab. Allmählig emancipirte sich das Drama vom Chor und liess ihn schliesslich ganz fallen. So bedurfte man für Aufführungen von Tragödien und Komödien nicht mehr der Orchestra, die Bühne genügte. Da hätte nun die Orchestra cassirt werden können. Aber die alten lyrischen Chöre waren neben dem Drama lebendig geblieben, auch sie hatten sich glänzend entwickelt, der neue Dithyrambus hatte ihnen neue Musik und neue dramatische Elemente zugeführt. Sie haben sich einer wenigstens ebenso grossen Beliebtheit erfreut wie das Drama in Athen und in ganz Griechenland. Für sie war und blieb der alte runde Tanzplatz unbedingt nothwendig, und für sie vor allem wurden aller Orten Theater wie das attische erbaut: denn Chöre scheinen überall volksthümlich gewesen zu sein, die Tragödie war es nicht, weil sie rein attisches Gewächs war. Das zeigt deutlich die bekannte Bemerkung des Polybios IV 20.9 (*οἱ Ἀρκάδες*) *τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ᾽ ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς αὐληταῖς ἐν τοῖς θεάτροις, οἱ μὲν παῖδες τοὺς παιδικοὺς ἀγῶνας, οἱ δὲ νεανίσκοι τοὺς τῶν ἀνδρῶν λεγομένους.* Es blieb also für die griechischen Theater die Orchestra der Mittelpunkt nach wie vor. Ja ihre Bedeutung wuchs noch in hellenistischer Zeit, weil sich dahin auch Künstler zogen, die auf den Tanzplatz gar nicht gehörten, so die Rhapsoden und Redner. Da das Theater der Raum war, in

dem eine grosse Menge bequem sitzen, sehen und hören konnte, so ist diese Entwickelung natürlich [64]). Besonders merkwürdig ist, dass auch rhetorische Agone im Theater gekämpft wurden. Die *ἐγκώμια καταλογάδην* erscheinen im ersten vorchristlichen Jahrhundert als ständige Programmnummer. Des Matris Rede auf Herakles ist auf der Thymele gehalten [65]), und noch Dio von Prusa hat im Theater gesprochen, sicher in Alexandreia [66]). Die ungenügende Würdigung dieser Thatsache, dass die Griechen den lyrischen Chören, dem in Anlehnung an sie erwachsenen musikalischen Virtuosenthum und den übrigen sich hier producirenden Künstlern ein wenigstens gleiches Interesse wie dem Drama entgegenbrachten und erhielten, hat dem Verständniss des griechischen Theaterbaues sehr geschadet. Die ganze Anlage auch der spätgriechischen Theater zeigt augenfällig, dass der Tanzplatz die Hauptsache blieb: denn von seinem Kreisrund wird nichts abgeschnitten und die Sitzreihen legen sich zu fast drei Vierteln um ihn. Von ihren Flügeln konnte man die Tänze und sonstigen Vorführungen auf der Orchestra vortrefflich, ebenso gut wie von ihrer Mitte aus sehen,

---

[64]) Dio Prus. or. Alex. 32 (15) § 4 *δήμου γάρ ἐστιν ἀκοὴ τὸ θέατρον.*

[65]) Von Diodor IV benutzt, s. Holzer, Tübing. Gymns. Progr. 1881, v. Wilamowitz in meinen Quaest. Diod. myth. S. 42.

[66]) Den Nachweis verdanke ich H. v. Arnim. Vgl. seine Ausgabe I S. 267 or. 32 (15) § 1, 4, 7, 11, 20—24. Vgl. auch or. 27 (77) II S. 284 § 5 f.

für die dramatischen Darstellungen aber waren diese Plätze unbrauchbar, nur der mittlere Ausschnitt bot Sitze, die einen guten Blick auf die Schauspieler ermöglichten auch schon im fünften Jahrhundert, als noch der Chor eine Rolle spielte, noch viel mehr später, als er verschwunden oder verkümmert auf die Bühne verwiesen war, die nun allein den Schauplatz der Tragödien und Komödien bildete.

Aus welchen Gründen aber haben die Griechen die Bühne so beträchtlich gegen früher erhöht? Die Verkümmerung und der gänzliche Wegfall des komischen und tragischen Chors kann nicht die Ursache gewesen sein, dadurch wurde nur die Möglichkeit der Erhöhung gegeben. Ich meine, der Grund ist nicht so schwer zu finden. Wurde das Drama auf ebener Erde gespielt, so konnten nur die glücklichen Inhaber der unteren Sitzreihen die Aufführung mit ästhetischem Behagen geniessen: die grosse Masse auf den oberen Rängen sah die Schauspieler in starker Verkürzung. Vor allem konnten die Glanzeffekte der Ausstattung, die Götter in der Luft, die hinauf- oder herabschwebenden Gestalten auf sie, die doch die grösste Freude an ihnen hatte, nur geringe Wirkung ausüben, weil das Dach mit dem Schnürboden gerade diese ganz oder zum Theil ihr verdeckte. Der süsse Pöbel war dazumal eine Macht, auf welche die zarteste Rücksicht zu nehmen die Festleiter und die dionysischen Künstler alle Ursache hatten. Es ist nun unbestreitbar, dass eine

Bühne von 12 Fuss Höhe diesem Uebelstande ausgezeichnet abhilft, ohne doch wieder den untersten Reihen arg zu schaden. Denn bei der Weite der trennenden Orchestra, die leer blieb, konnten auch diese mit Bequemlichkeit auf die Bühne hinaufsehen. Freilich, die besten Plätze waren nun für scenische Aufführungen die untersten nicht mehr, wie früher. Desshalb sind im Theater bei Epidauros Ehrensessel nicht nur im untersten Ringe, sondern auch in der Höhe von 11½ Metern in den beiden Ringen über und unter dem Diazoma angebracht. Von diesen aus haben die Honoratioren die Bühnenspiele angeschaut. Auch sie geben somit einen eclatanten Beweis für die schon gesicherte Thatsache, dass damals auf dem Proskenion, nicht vor ihm gespielt wurde. Damals ist die Schätzung des ersten Ranges aufgekommen.

XIII. Die Phlyakenbühne

Das Drama hat sich nicht ausschliesslich in Athen entwickelt. Eine Posse war ausserhalb Attikas aus einem dionysischen Festbrauch entstanden und in Sicilien bereits von einem Zeitgenossen des Aischylos künstlerisch ausgebildet[1]). Sie scheint sich im griechischen Westen einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. Noch im dritten Jahrhundert v. Chr. hat ihre mythologische Spielart einen neuen, auch in der Litteratur bemerkbaren Aufschwung genommen und zwar dadurch, dass Rhinthon die Tragödie, besonders die euripideische, als die bekannteste Form der Sage zu Grunde legte und so, vielleicht unbewusst, jedenfalls auf die natürlichste Weise zur litterarischen Parodie gelangte. Aus derselben Zeit haben wir eine stattliche Reihe von unteritalischen Vasen, die Scenen dieses Phlyakenspiels, wie es hier heisst, der Wirklichkeit treu entsprechend mit allen Einzelheiten darstellen[2]).

---

[1]) S. oben S. 48 ff.

[2]) Gesammelt von Heydemann, Archäolog. Jahrb. I. 1886 S. 371 ff. Eine derselben i ist auf der Insel Lipara gefunden,

Wir sehen da die Schauspieler in ihrem alten wüsten Costüm mit dicken Bäuchen, Aerschen, lang baumelndem Phallos und drollig verzerrten Masken auf einer Bühne agiren und auch die Treppe, die an ihrer Frontseite zu ihr hinaufführt, ist nicht vergessen, ja auf dem Chironbilde wird sie sogar gerade vom Helden mühselig erstiegen [3]).

Man hat natürlich früh diese einzigen Darstellun-

---

eine andere M stammt aus Leontinoi in Sicilien, wo sich nach O. Jahn, Vasens. König Ludwigs S. XXIX ff. viele mehrfarbige Vasen späten Stils finden; doch ist bisher nicht festgestellt, ob sie importirt sind oder nicht. Winnefeld, der Verfasser des trefflichen Aufsatzes über Assteas in den Bonner Studien 1890 S. 166 ff. hat mich freundlichst belehrt, dass unsere Kenntniss der unteritalischen und sicilischen Keramik überaus dürftig ist und bei den ungenügenden Publicationen und Fundnotizen kaum wesentlich gefördert werden kann, ehe nicht eine neue Fundperiode beginnt. Auch er hält Apulien für das wahrscheinliche Centrum der Fabrication der Phlyakenvasen, doch ist er geneigt — freilich mit aller Reserve gesprochen — die unteritalischen Vasenbilder, die einen ausgesprochen lokalen Charakter tragen, also die Masse der Phlyakendarstellungen, eher für Erzeugnisse gräcisirter Eingeborener als barbarisirter Griechen zu halten. Als Zeit ist nach seinem Urtheil das 3. Jahrhundert auch nur ungefähr anzunehmen erlaubt und die Frage bleibt offen, wie weit einzelne Stücke darüber hinauf oder hinunter gerückt werden dürfen. — Auch hier hat die Archäologie eine grosse culturhistorisch wichtige Aufgabe zu lösen; aber sie ist kaum erkannt, geschweige denn in Angriff genommen.

[3]) Heydemann X, abgeb. Wieseler Theat. Denkm. Tfl. IX 13 = Baumeister, Denkm. S. 820 fg. 903. Nicht sehr viel anders wird sich der Chor der Alten in Aristophanes Lysistrate beim Ersteigen der Bühne v. 286 ff. gemacht haben.

gen wirklicher Theateraufführungen zur Veranschaulichung der antiken Bühne verwendet und geglaubt, sich nach ihrer Anleitung auch die Inscenirung der Komödien des Aristophanes vorstellen zu dürfen, zumal man auf den Phlyakenvasen Scenen aus seinen Stücken zu erkennen meinte. Diese Irrthümer sind nun endgültig widerlegt[4]). Dennoch bleiben diese Denkmäler von unschätzbarem Werthe, und Jeder, der die Entwickelung des antiken Theaters begreifen will, muss sich mit ihnen auseinandersetzen.

Die Phlyakenvasen sind in Unteritalien etwa im dritten Jahrhundert gemalt von Leuten, welche die geschilderten Scenen selbst im Theater gesehen hatten. Das sagen die Bilder unzweideutig aus. Wir lernen also aus ihnen die unteritalische Posse dieser Zeit und die Art ihrer Aufführung kennen, zu weiteren Schlüssen berechtigen sie zunächst durchaus nicht. Da das Spiel und sein Costüm sehr alt ist, und es damals noch volksthümlich war, so ist es an sich recht wahrscheinlich, dass es auch sonst alte Ueberlieferung erhalten hat. Ich habe schon oben S. 80 darauf hingewiesen, dass die Errichtung einer kleinen Estrade für diese Mimen von Anfang an nahe liegen musste. Jetzt ist nun die Aufgabe zu prüfen, ob die auf den Phlyakenvasen dargestellten Bühnen wirklich nur aus dem einfachsten Bedürfniss dieser Posse zu erklären

[4]) Vgl. A. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893 S. 61 ff.

sind, oder ob sie mit den für das Kunstdrama ausgebildeten Bühnenformen irgendwie übereinstimmen, ob sie also von ihnen beeinflusst sind und für die Erweiterung unserer Kenntnisse über dieselben benutzt werden dürfen.

Die Musterung der Phlyakenvasen ergiebt sogleich, dass wir zwei Gruppen scheiden müssen. Die einen zeigen eine aus Balken und Brettern zusammengeschlagene Bühne. Es sind vor allen drei: die Heraklesvase M, die Chironvase X und die Daidalos-Enyalios-Vase a[5]). Sie stellen die Bühne vollständig dar, wie besonders deutlich X beweist, weil hier auch Personen auf dem Erdboden stehen, über den dieselbe erhöht ist. Durch Vergleichung ihrer Maasse mit denen der gezeichneten Menschen ist die Höhe der Bühne mit Sicherheit auf etwa 1 m festzustellen. In X und a ist ihre roh einfache Holzconstruction offenbar, in M ist ihre Vorderwand irgendwie verkleidet und mit zwei candelaberartigen Gebilden und vier Troddeln geschmückt. Alle drei Vasen weisen eine an der Vorderseite der Bühne angebrachte Treppe auf und X zeigt ihre Benutzung durch die Schauspieler. Drei

[5]) M abgebildet Archäol. Jahrb. I S. 279 = Baumeister, Denkm. S. 819 fg. 902, X abgeb. Wieseler, Theat. Denkm. Tfl. IX 13 = Baumeister S. 820 fg. 903, a abgeb. Wieseler, Theat. Denkm. Tfl. IX 14 = Baumeister S. 1752 fg. 1828. In welche Gruppe K bei Wieseler, Theat. Denkm. Tfl. IX 8 gehört, ist bei der kläglichen Abbildung zu bestimmen unmöglich.

andere Vasen A H r sollen offenbar dieselbe Art von Bühne darstellen, haben sie aber nicht vollständig gezeichnet, sondern nur flüchtig die Köpfe der tragenden Pfeiler angedeutet[6]. Ihnen fehlt die Treppe wohl nur desshalb, weil die eine oder zwei Stufen, die allein auf dem Bilde Platz gehabt hätten, unverständlich gewesen wären. Dass wirklich nur eine abgekürzte Formel statt der Bühne gegeben ist, beweist r schlagend. Jedenfalls kann nicht bezweifelt werden, dass alle genannten Bilder ein improvisirtes Holzgerüst darstellen.

Die zweite Gruppe der Phlyakenvasen dagegen zeigt einen durchaus anderen Bühnenbau. Zu ihr gehören das bekannte Charinosgemälde des Assteas P, ein Krater g, dessen Bild Heydemann S. 295 publizirt hat, und die feingezeichnete Charis-Philotimides-Vase D[7]. Auf diesen Bildern erscheint an der Bühnenfront keine Treppe. Doch kann ihr Fehlen unmöglich so erklärt werden wie bei den Vasen AHr der ersten Gruppe, weil P und g die Vorderwand der Bühne etwa in gleicher Höhe wie die Bilder MXa darstellen, wir also auch bei ihnen die auf diesen gezeichnete

---

[6]) Es sind A, abgebild. Archäolog. Jahrb. I S. 271, H, abgeb. Annal. d. Inst. 1871 tav. I = Baumeister, Denkm. S. 1752 fg. 1827, r, abgeb. Annal. d. Inst. 1853 tav. CD = Baumeister S. 1751 fg. 1826.

[7]) P abgebild. bei Wieseler, Theat. Denkm. Tfl. IX 15 = Schreiber, Bilderatl. d. Alterth. III 3 = Baumeister S. 1754 fg. 1830, D im 9. Hallesch. Winkelmannspr. Tfl. I = Baumeister S. 1753 fg. 1829.

Treppe erwarten müssen. Auch ist das Gemälde des Assteas P bis in die Details sorgfältig ausgeführt, so dass das Fortlassen eines so in die Augen fallenden Stückes aus Flüchtigkeit oder Bequemlichkeit gänzlich ausgeschlossen ist. Der Grund muss ein anderer sein. Und in der That ist der Unterbau der Bühne gerade auf diesem Bilde P im Gegensatz zur ersten Gruppe besonders deutlich als ein steinerner, massiver charakterisirt. Ueber dorischen Säulen liegt ein solider Architrav, der die Bretter trägt, auf dem die Posse gespielt wird. Ebenso stützen dorische Säulen, fast genau diesen entsprechend, die Bühne auf der Vase g, und die allein gezeichneten Knäufe unter dem Bretterboden auf dem Krater D können auch für nichts anderes als für dorische Capitelle gelten. Der Unterschied dieser Gruppe von der ersten ist also ein bedeutender: dort ist durchgehends ein meist roh aus Balken und Planken aufgeschlagenes Brettergerüst dargestellt, hier ist die Bühne ein massiver Steinbau, den prächtige Säulen tragen und schmücken. Es konnte nicht unbemerkt bleiben, dass das stattliche Hyposkenion dieser zweiten Gruppe der Phlyakenvasen auf's Lebhafteste an die Proskenionwände des Amphiaraion, des Theaters bei Epidauros und der übrigen hellenistischen Bühnen erinnert. Sie sind genau so angelegt, eine Mauer, aus der die Träger der Bühne jonische oder dorische Säulen vorspringen. Aber diese sind 3 m hoch, während auf den beiden Phlyakenvasen P

und g die Höhe nach Maassgabe der gezeichneten Figuren nur auf 1 m geschätzt werden kann. Betrachtet man jedoch die Säulen auf diesen beiden Bildern genauer, so kann man nicht zweifeln, dass die Proskenionwand, die sie abgemalt haben, sehr viel höher gewesen sein muss. Die Säulen sind nicht in ihrer ganzen Ausdehnung gezeichnet, sondern nur ihr oberster Theil ist wiedergegeben. Sie haben auf P und g nur eine Höhe von drei Durchmessern; so proportionirte Säulen giebt es aber nicht, am allerwenigsten im dritten Jahrhundert. Acht oder neun Basendurchmesser etwa machen die normale Säulenhöhe aus. Schon der ganz unverhältnissmässig lange Säulenhals auf P wie g beweist, dass die Schäfte bedeutend verlängert gedacht werden sollen. Ganz deutlich tritt diese Absicht des Malers auf g zu Tage: denn er hat die Linien der Säulen nicht bis zur eingezeichneten Grundlinie durchgezogen, sondern sie endigen über ihr, sie schweben in der Luft. Es geben also Pg wie D und wie AHr der ersten Gruppe nur eine abgekürzte Darstellung des Hyposkenions, eine Andeutung, die für ihre Zeitgenossen vollkommen genügte [8]). Wir

---

[8]) Als Bestätigung meiner Ansicht führt Winnefeld noch an, dass auf g die rothen Innenseiten der Chitone sichtbar sind, die Schauspieler also von unten gesehen wurden, was bei einer 1 m hohen Bühne kaum möglich ist. — Man stelle sich nur vor, wie es sich machen muss, wenn Menschen über einer Reihe von Säulen agiren, die nur halb so hoch sind wie sie selbst. Die

müssen mithin, wie diese, nach den gegebenen Andeutungen die Bühne in der Phantasie vervollständigen. Sicheren Anhalt dafür bieten die dargestellten Säulentheile. Verlängern wir sie auf ihr normales Maass, so dass sie eine Höhe von 8—9 Durchmessern erhalten, wie sie auch die entsprechenden Säulen im Theater bei Epidauros haben, so ergiebt sich mit zwingender Nothwendigkeit als Höhe dieser Bühne etwa 3 m. Damit ist die vollständige Identität derselben mit dem hellenistischen Proskenion hergestellt, und es ist dies Resultat gewonnen: die zweite Gruppe der Phlyakenvasen setzt die uns durch viele Ruinen und Vitruv vertraute 3 m hohe hellenistische Bühne voraus. So findet — ich darf sagen unverhofft — das, was ich im vorigen Capitel bewiesen zu haben glaube, eine für Jedermann augenfällige Bestätigung: nicht vor der 3 m hohen säulengeschmückten Proskenionwand, wie Dörpfeld will, wurde gespielt, sondern oben auf ihr. Nun ist auch klar, wesshalb auf diesen Phlyakenvasen keine Treppe vor der Bühne erscheint. Die 3 m hohe Wand macht sie unmöglich, das hellenistische Proskenion ist niemals durch solche Treppe verunstaltet worden und, wie gezeigt, war für die damaligen Aufführungen eine solche Verbindung zwischen Bühne und Orchestra ganz unnöthig. Auch der Phlyax bedurfte

---

Improportionalität würde auf's Unangenehmste auffallen, es wäre eine grenzenlose Geschmacklosigkeit.

ihrer nicht, da er keinen Chor hatte und seine Schauspieler so gut wie die der Tragödien, Komödien und Satyrspiele durch die Thüren der Hinterwand oder von den Seiten auf die hellenistische Bühne gelangen konnten. Die alte simple Phlyakenbühne, die die erste Gruppe dieser Vasen uns kennen lehrt, konnte aber, wie ich sogleich zeigen werde, dieser Treppe an der Vorderwand nicht entbehren, aber sie hat mit dem auf der zweiten Gruppe dargestellten hohen säulengeschmückten hellenistischen Proskenion gar keine Gemeinschaft.

Freilich steht noch ein Bedenken entgegen. Verlängern wir auf den Phlyakenbildern P und g die Säulen, wie wir müssen, so wird die dargestellte Bühne für ihre Breite unverhältnissmässig hoch. Es ist jedoch einleuchtend, dass beide Maler nicht die Bühne in ihrer ganzen Ausdehnung gegeben haben, sondern nur einen Ausschnitt, wie er für die beabsichtigte Scene genügte. Besonders bei g ist das klar: eine so enge Bühne, wie sie hier angedeutet ist, kann nie existirt haben, am allerwenigstens baut man eine von so geringer Ausdehnung in Stein und schmückt sie mit prächtigen Säulen.

Demnach betrachte ich es als sicher, dass im dritten Jahrhundert in Unteritalien eine oder mehrere Theater nach dem uns durch Vitruv erhaltenen und viele Monumente bekannten hellenistischen Plan gebaut worden sind und dass auf ihrer 3 Meter hohen

Bühne auch der alte Phlyax gespielt wurde. Es kann das nicht befremden. Denn einerseits gab es damals mehr als eine reiche, jedem Lebensgenusse huldigende Stadt in Grossgriechenland — zeigen doch auch viele Prachtcamphoren dieser Gegend handgreiflich, dass das Drama hier eifrig gepflegt wurde — und andrerseits gehörte zweifellos der Phlyax von Alters her zum Programm eines Dionysosfestes, und Rhinthon wie die Vasenbilder beweisen, dass diese Poesie noch frische Lebenskraft in sich hatte und beim Volke sehr beliebt war. Welche Städte solche Luxusbauten ausgeführt haben, lässt sich aus den Vasen bei dem Dunkel, das über ihren Fabrikationsorten liegt, nicht nachweisen. Assteas hat in Pästum gemalt[9]), wo auch wirklich ein bisher noch nicht untersuchtes Theater gestanden hat. Auch seine Darstellung des rasenden Herakles zeigt, dass er das hellenistische Theater mit Zwischenbühne gekannt hat[10]). Die Vase g jedoch, die so ähnlich decorirte Säulen zeigt, kann nach Winnefelds Urtheil dem Assteas nicht zugesprochen werden. Noch viel weniger gehört ihm D, das technisch viel höher steht. Wichtig ist, dass gleichzeitig, jedenfalls noch im dritten Jahrhundert,

[9]) Winnefeld in den Bonner Studien 1890 S. 167 ff. Er hat gezeigt, dass Assteas zwar von der apulischen Malerei abhängt, dass er aber nicht, wie Collignon meinte, selbst Tarentiner gewesen sein kann, da er die Tarentiner Vasen nicht gerade geschickt nachahmt.

[10]) Mon. d. Inst. VIII 10 = Baumeister, Denkm. S. 665 fg. 732.

der Phlyax auch auf dem einfachen etwa 1 Meter hohen an der Vorderseite mit einer Treppe versehenen Brettergerüst gespielt wurde. Nicht alle Gemeinden konnten sich ein kostspieliges Theater bauen, aber alle wollten die Phlyaken sehen.

Die alte Phlyakenbühne näher kennen zu lernen ist für den letzten Theil der Geschichte des antiken Theaters von hoher Bedeutung. Die erste Gruppe der Phlyakenvasen giebt die Möglichkeit. Wir haben bereits gesehen, dass sie ein einfaches Holzgerüst etwa von 1 m Höhe war, und dass sie an ihrer Vorderwand eine kleine Treppe hatte. Wozu diente diese Treppe? Natürlich zum Besteigen der Bühne. Aber da der Phlyax einen Chor so wenig gehabt hat, wie das Lustspiel Epicharms und die übrigen aus gleicher Wurzel entsprossenen Possen, die Komödie vielmehr erst und ausschliesslich in Athen mit dem ortsüblichen Komödenchor verbunden ist[11]), so bedurfte, sollte man meinen, die Phlyakenbühne nicht der Verbindung mit dem vor ihr liegenden Platze, wie solche für die 427/6 eingerichtete attische Bühne des Chors wegen nothwendig war. Zudem ist ein so schmales Treppchen, wie es die Phlyakenvasen zeigen, nur für einzelne Personen, nicht für geschlossene Massen, wie Chöre, geeignet. Es können also nur die Schauspieler diese Treppe benutzt haben, wie das durch die Chironvase X bestätigt wird,

[11]) S. oben S. 48 ff.

auf der der Alte, von zwei Sclaven unterstützt, mühselig die Bühne auf diesem Wege erklimmt. Da es nun unsinnig wäre anzunehmen, die Phlyaken hätten ihre Bühne von vorn, also mit dem Rücken gegen das Publicum bestiegen, wenn sie die Möglichkeit hatten, auf anderem Wege, von hinten oder von den Seiten auf sie zu gelangen, so werden wir zu dem Schlusse gedrängt, dass die Phlyakenbühne nur auf der an ihrer Front angebrachten Treppe zugänglich war. Diese Folgerung bestätigen die Bilder der ersten Gruppe auf's Beste. Es zeigt nämlich kein einziges von diesen sechs, die das simple Brettergerüst, die Phlyakenbühne darstellen, einen anderen Zugang, kein einziges eine Thür in der Hinterwand, was wir nach Analogie der attischen Bühne erwarten dürfen. Die Bilder Ma, die das Gerüst vollständig mit der Treppe zeigen, weisen eine thürlose Wand auf, die in a mit zwei Bukranien, einem Spiegel und zwei andern Gegenständen behängt, in M allerdings mit vier jonischen Säulchen ausgeziert ist. Auf den drei Vasen AHr, die das Gerüst nur durch Balkenköpfe andeuten, ist überhaupt keine Decoration angegeben, höchstens kann man die Tänie auf A an einer Hinterwand angebracht denken. Den Grund für diesen merkwürdigen Mangel lässt die Chironvase X erkennen, die zugleich den gezogenen Schlüssen und Beobachtungen die Gewissheit der Richtigkeit giebt. Sie stellt nämlich die Phlyakenbühne im Profil dar: der leichte Holzbau besteht nur aus der 1 m hohen

Estrade mit Treppe an der Vorderseite und einer Hinterwand, an der mit Stützen ein kleines Schutzdach über der Bühne angebracht ist; eine Bude aber steht nicht hinter ihr, sondern deutlich zeigt die Zeichnung, dass das Gerüst nach allen Seiten frei ist [12]). Es war also einfach unmöglich, Thüren in der Decorationswand anzubringen, weil weder Costümbude noch Hintertreppe vorhanden war. Mithin hat wirklich die Phlyakenbühne keinen anderen Zugang gehabt als die Treppe an der Vorderseite. Dies wie ihre Construktion, die denkbar einfachste, zeigt, dass sie aus recht alter Zeit stammt und sich unverändert mit der urväterlichen Posse erhalten hat, deren Charakter das Bedürfniss nach einer Vervollkommnung des Bühnenapparates gar nicht aufkommen lassen konnte. Zugleich ist evident,

---

[12]) S. die Abbildung bei De Witte, Elite céramogr. II 94 = Baumeister S. 820 fg. 903. Heydemanns Auslegung, die Scene stelle l. ein Gebäude, r. bergiges Terrain dar, wird Niemand vertreten wollen. Die rechts oben dargestellten Nymphen müssen zwar ihrer komischen Masken wegen zum Stücke gehören, sie sind aber nicht auf der Bühne, und deren Construction schliesst die Möglichkeit vollkommen aus, sie in einer Höhle oder auf einer Oberbühne zu denken. Vermuthlich sollen sie auf der im Profil dargestellten Bühne sitzend gedacht werden. — Auch die Phlyakenvase K Annal. d. Inst. 1853 tav. A fg. 8 scheint l. eine Bühne mit Dach im Profil darzustellen. — In dem Bilde q Monum. d. Inst. VI 35, 1 (vgl. A. Körte, Arch. Jahrb. VIII S. 88) sitzt Apoll nicht auf dem Bühnendach, weil l. von ihm Herakles, r. Jolaos steht, der eine also vor, der andere hinter der Bühnenwand stehen müsste. Oder ist die Darstellung nur ungeschickt?

dass diese Bühne für diese Posse geschaffen ist und von der grossen, von Athen ausgehenden Entwickelung unbeeinflusst geblieben ist. Sie hat gar nichts mit der attischen Bühne gemein: denn diese geht aus der Costümbude, der Skene, hervor, jene hat noch im dritten Jahrhundert keine solche gehabt[13]).

Die hellenistische Bühne, aus der attischen umgebildet, hatte natürlich Thüren in der Hinterwand, die zum Garderobenraum führten. Wir sind desshalb nicht überrascht, auf zwei von den Phlyakenvasen, die diese darstellen, der des Assteas P und der Charis-Philoti-

[13]) Ich möchte hier die Vermuthung äussern, dass der Mechaniker Athenäos, ein Sicilier des 3. oder 2. vorchristlichen Jahrhunderts (vgl. Christ, Münch. Sitzungsber. 1894 S. 24), an die Phlyakenbühne gedacht hat bei seiner Bemerkung: *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τεθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.* Denn eine andere Bühne, an die Treppen herangestellt wurden, gab es nicht. Auf die attische Bühne passen seine Worte nicht, weil diese zweifellos wenige breite Stufen, nicht eine schmale Treppe hatte und diese nicht bloss den Schauspielern, sondern auch dem Chor dienten. Zudem kann Athenäos diese Bühne schwerlich gekannt haben. Für die Phlyakenbühne, die er aus seiner Heimath kannte, passt seine Angabe gut. Dass er ihre Vorderwand *προσκήνιον* nennt, kann nicht befremden, da dies ein terminus technicus ist und kurz und unzweideutig das Gemeinte bezeichnet. Als Maschinen für den Mauersturm sind solche in sich stehenden, also abgestützten Treppen verständlich. — Auch die Stelle des Pollux IV 127 ist vielleicht auf die Phlyakenbühne zu deuten, doch ist ihre Beziehung auf die attische Bühne nicht ausgeschlossen. Vgl. oben S. 259 Anmk. 44.

mides-Vase D Thüren im Hintergrunde angegeben zu sehen. Eine weitere nothwendige Folge dieser Erkenntniss ist aber die, dass alle Phlyakenvasen, welche Thüren oder Fenster zeigen, zu dieser zweiten Gruppe gehören, also die hellenistische Bühne voraussetzen, die ausser den Thüren auch Ober- und Zwischenbühne bot. Vielleicht kann aus ihnen bei eingehender Prüfung Genaueres über ihre Einrichtung festgestellt werden.

Die alte Phlyakenbühne aber von etwa 1 m Höhe, die nur auf einem Treppchen an der Vorderseite zugänglich war, hat wie die Posse, die auf ihr gespielt wurde, eine weltgeschichtliche Bedeutung. Das, hoffe ich, wird das nächste Capitel erweisen.

XIV. Die römische Bühne

Es wäre von höchstem Werth und Interesse, wenn die Verbreitung der Phlyakenposse in Italien chronologisch und lokal genau festgestellt werden könnte. Natürlich führte sie mit sich, wohin sie drang, ihr Costüm und ihre Bühne, das rasch aufgeschlagene Holzgerüst. Hat sie doch sicher jenes, höchst wahrscheinlich auch diese aus dem Mutterlande über das Meer gebracht. Leider liegt über der unteritalischen Keramik noch dichtes Dunkel. Weder die Fabricationsstätten sind ermittelt, noch ist festgestellt, in wie weit hellenisirte Italiker an dieser Industrie betheiligt sind, und welche Gattungen und Stücke diesen, welche den Griechen zuzuweisen sind. Winnefeld hat mir gestattet, seine allerdings mit aller Reserve ausgesprochene, weil heute noch nicht wissenschaftlich sicher zu begründende Ansicht zu publiciren, dass die unteritalischen Malereien, so weit sie einen ausgesprochen lokalen Charakter tragen, also die Mehrzahl der Phlyakenvasen, eher für Erzeugnisse gräcisirter Eingeborener, als barbarisirter Griechen zu halten seien. Zunächst wäre an die nichtgriechischen

Bewohner von Apulien und Lucanien zu denken, wo der grössere Theil der Phlyakenvasen gefunden ist[1]). Dann kommen aber auch Campaner, also Osker in Betracht. Furtwängler hat die Berliner Phlyakenvasen in seinem Katalog unter die campanischen eingereiht. In der That sind mehrere, nicht nur in Capua (n?) und Nola (p? c) gefunden, sondern auch tief im Innern nach Benevent zu im Caudinischen Gebiet an der Stelle des alten Saticula, bei dem heutigen S. Agata de' Goti (A, H?)[2]). In ihrer Nachbarschaft zu Paestum hat Assteas mit selbständiger Technik und nach eigener Anschauung Phlyakenscenen gemalt[3]). Sollten nun aber auch wirklich nicht Osker jene in ihrem Gebiet gefundenen Vasen gemalt haben, was nach dem Urtheil der Sachverständigen kaum angenommen werden darf, so ist es doch an sich sehr wahrscheinlich, dass sie die Posse ihrer griechischen Nachbarn kannten, weil sie sich Gefässe kauften, auf denen Scenen aus ihr abgebildet waren. Das wird nun über jeden Zweifel erhoben durch die in Nola gefundene Oinochoe c. Sie zeigt einen Phlyaken in der üblichen Tracht und Maske mit übergeschlagenen Beinen auf einen Krummstab gestützt neben einem Altar mit einer Statuette des Herakles. Ueber dieser Figur ist rück-

---

[1]) Es sind gefunden in Ruvo ABCDSpr, in Bari a, in der Basilicata v, in „Apulien", resp. „Unteritalien" NRWXhms.

[2]) Vgl. Winnefeld, Bonner Studien 1890 S. 168.

[3]) Winnefeld, Bonner Studien S. 167ff.

läufig die oskische Inschrift „Santia“[4]) d. i. Xanthias eingekratzt, ein Name, dessen Häufigkeit in der Phlyakenposse die griechischen Beischriften auf der Charis-Philotimides-Xanthias-Vase D und auf der Chironvase X beweisen[5]). Auch lassen diese drei Vasen mit Gewissheit erkennen, dass wirklich eine bestimmte, fest ausgeprägte Phlyakenfigur, wie es scheint eines Sclaven, diesen Namen trug: die Maske zeigt einen auffallend dicken Schädel, dessen Glatze von dunklen Haarsträhnen umrahmt ist, und ein Gesicht von dummpfiffigem Ausdruck mit dunklem Kinnbart. Der Osker, der diesen Namen in die Vase c einritzte, hat also die dargestellte Figur richtig identificirt und richtig benannt. Folglich sind in Campanien vor oskischem Publicum die uns durch die unteritalischen Vasen bekannten griechischen Phlyaken aufgeführt worden. Es stimmt diese nothwendige Folgerung zu gut mit vielen anderen Thatsachen überein, die rasche und tiefgehende Hellenisirung der campanischen Osker bezeugen, als dass sie irgendwie überraschen könnte.

Nun ist auch von anderer Seite auf's Sicherste bezeugt, dass eine derbe Posse von den Oskern in

---

[4]) Abgebildet Archäol. Zeitg. 1849 Tfl. IV 2 = Wieseler, Theat. Denkm. Tfl. IX 10, vgl. Mommsen, Unterital. Dialekte S. 189 No. XXXIIa, Huschke, Osk. sabin. Sprachdenkm. S. 165 No. XXXV.

[5]) D abgeb. bei Baumeister S. 1753 fg. 1829; auf X, abgeb. bei Baumeister S. 820 fg. 903, sind die erhaltenen Buchstaben *ΘΙΑΣ* mit Evidenz zu Xanthias ergänzt.

Campanien gepflegt ist. Es ist die uns nur durch die Vermittelung der Römer in ungefähren Umrissen kenntliche Atellana. Dass sie dies Spiel von den Oskern übernommen haben, behauptet die antike Tradition einstimmig, und man glaubt es jetzt wieder, wie es scheint, fast allgemein [6]), da sich Mommsens Hypothese, es sei urlatinisch, mit den wenigen sicheren Thatsachen nicht vereinigen lässt [7]). Denn wenn Varro angiebt, Pappus, eine der Hauptfiguren der Atellanae heisse bei den Oskern Casnar [8]), und wenn Strabon berichtet, dies Spiel — denn nur die Atellana kann er meinen — werde in Rom an einem gewissen Feste nach Altvätersitte in oskischer Sprache aufgeführt [9]), so sind das

[6]) Teuffel-Schwabe, Gesch. d. röm. Litt. I[5] S. 13, Fr. Marx s. v. Atellanae fabulae in Pauly-Wissowas Real-Encykl. Bei ihnen s. die Belegstellen.

[7]) Röm. Gesch. II[8] S. 438 Anmk.

[8]) Varro de l. l. VII 29. Item significat in Atellanis aliquot Pappum senem, quod Osci Casnar appellant. Vgl. Ribbeck Comic. Roman. Fragm. p. 275, VII.

[9]) Strab. V 233 *ἴδιον δέ τι τοῖς Ὄσκοις . . . συμβέβηκε· τῶν μὲν γὰρ Ὄσκων ἐκλελοιπότων ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατὰ τὸν ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι.* Ein Grund, dieser Angabe den Glauben zu versagen, wie üblich ist, liegt an sich absolut nicht vor. F. Marx weist darauf hin, dass auch im Dienste der Ceres (Cicero pro Balb. 55) und in den ludi Graeci (Polyb. XXX 14, 12) die griechische Sprache officiell war, obgleich sie von der Masse so wenig verstanden wurde, wie die oskische. Der Grund für diese Sonderbarkeit war der Cult, worüber wir uns zu erstaunen doch nicht berechtigt sind, da heute noch die

doch urkundliche Beweise für die Richtigkeit der Aussagen der antiken römischen Litterarhistoriker, denen man gewiss nicht nachsagen kann, dass sie den Ruhm anderer Völker, nun gar der Osker, auf Kosten ihrer Landsleute zu mehren bedacht gewesen seien.

Den Charakter dieser oskischen, in Rom früh eingeführten und im Cult lange genau in ursprünglicher Gestalt, sogar mit der fremden Sprache conservirten Posse lernen wir einigermaassen kennen, weil sie, offenbar schon lange volksthümlich, etwa in sullanischer Zeit durch Novius — vielleicht Campanier — und Pomponius in die römische Litteratur eindrang. Sie entnahmen ihre Stoffe vorzüglich dem lebendigen Leben der unteren Schichten und führten Vertreter der Stände und Gewerbe vor, besonders der Bauern, Walker, Aerzte, Wahrsager, Kuppler, Soldaten in regelmässig wiederkehrenden, also durch lange Uebung ausgebildeten festen Charaktertypen, die als Maccus, Bucco, Pappus, Dossennus bezeichnet werden. Daneben aber pflegten dieselben Dichter ein ganz anderes Stoffgebiet,

katholischen Priester im Gottesdienst eine Sprache anwenden, die das Volk nicht versteht und ihnen auch selbst z. Th. nicht so ganz geläufig ist. Auch liegt gar nichts Unwahrscheinliches in der durch Strabons Notiz erzwungenen Annahme, dass die fremdsprachige Atellana in früher Zeit in Folge irgend eines Gelübdes oder Götterspruches an einem Feste zugelassen sei, da ja doch die ersten scenischen Spiele — vielmehr mimische Tänze — durch Etrusker in Rom 364 zur Abwendung einer Pest (Livius VII 2) aufgeführt wurden.

das sich freilich nicht der gleichen Beliebtheit in Rom erfreut zu haben scheint, die griechische Mythologie. Das ist überraschend, und man hat sich nur schwer darin finden können, dass Stücke wie Agamemnon suppositus, Marsya, Atalante, Sisyphos, Ariadne des Pomponius[10], Hercules coactor, Phoenissae des Novius derselben Kunstgattung angehören wie ihre Possen Bucco adoptatus, Campani, Fullones, Maccus miles. Aber wie diese beiden Männer Atellanendichter sind, so hebt Juvenal VI 71 jeden Zweifel auf, dass wirklich solche mythologischen Possen Atellanen hiessen:

Urbicus exodio risum movet Atellanae
gestibus Autonoes[11].

Nun ist das Vorbild der mythologischen Atellana niemals unbekannt gewesen: es ist die Hilarotragödie des Rhinthon[12]. Der Tarentiner Rhinthon aber war Phlya-

---

[10]) S. Ribbeck, Comic. Roman. Fragm. S. 501 f. Porphyrion. Schol. Horat. Art. poet. 221: satyrica coeperunt scribere, ut Pomponius Atalantem vel Sisyphon vel Ariadnem. Vgl. Vahlen, Rhein. Mus. XVI 473.

[11]) Dass die Römer die Atellana als exodium tragischer Aufführungen verwendet haben, mag eine Nachahmung der attischen Einrichtung des 5. Jahrhunderts sein, auf 3 Tragödien ein Satyrspiel folgen zu lassen — später ist das nicht mehr der Fall — aber irgend eine Aehnlichkeit des Satyrspiels mit der Atellana ist nicht vorhanden, auch nicht mit der mythologischen, der Hilarotragödie. Denn das Satyrspiel parodirt keineswegs die Sage.

[12]) Dass die römischen Dichter statt der griechischen Tragödien die ihren Landsleuten besser bekannten römischen Nach-

kograph[13]). Ich habe schon auf die offenkundige Thatsache hingewiesen, dass dieser Mann nur insofern ein Neuerer war, als er die Sage in ihrer damals bekanntesten Form, der Tragödie, zum Gegenstande seiner Possen machte[14]), dass aber die Parodie der Götter- und Heldensage von vornherein eine Eigenthümlichkeit dieses Spieles war, das, im Mutterlande entstanden, von den Auswandrern nach Kyrene, Unteritalien, Sicilien mitgeführt, in Epicharm seinen ältesten litterarischen Vertreter gefunden hat[15]). Und in der That zeigen ja auch die unteritalischen Phlyakenvasen häufig mythologische Scenen komisch umgebildet in dem uralten, für diese Posse charakteristischen Costüm mit dicken Bäuchen, Aerschen, Phallos und drolliger Maske[16]).

Die Abhängigkeit, deutlicher gesagt die Identität der mythologischen Atellana mit dem mythologischen Phlyax ist also evident und von Niemandem jemals

---

bildungen zur Zielscheibe wählten, ist nur natürlich. S. F. Marx bei Pauly-Wissowa s. v. Atellanae fabulae.

[13]) Nossis Anth. Pal. VII 44 Stephan. Byz. *Ῥίνθων Ταραντῖνος φλύαξ τὰ τραγικὰ μεταῤῥυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον.* Vgl. E. Völker, Rhinthonis Fragm. S. 3 ff.

[14]) S. oben S. 60.

[15]) S. oben S. 56 ff.

[16]) Z. B. die Heraklesvasen bei Baumeister S. 819 fg. 902 (M), S. 821 fg. 904 (R), die Chironvase S. 820 fg. 903 (X), die Daidalos-Hera-Enyalios-Vase S. 1752 fg. 1828 (a), um nur einige ganz sichere zu nennen.

bestritten. Aber wie die Atellana daneben das Leben des gemeinen Volkes auf die Bühne brachte, so haben das auch die Phlyaken und schon Epicharm gethan. Wodurch unterscheiden sich denn die Atellanen von diesem in der Behandlung solcher Stoffe? Man ist bei der Atellana stets von den Maccus, Bucco, Pappus, Dossennus ausgegangen, als ob diese allgemeinen Typen des Dummen, Gefrässigen, stumpfsinnigen Alten, schlauen Buckligen etwas Ursprüngliches wären. Ich meine solche stehenden Figuren können zum wenigsten ebenso gut als Produkt einer langen Kunstübung verstanden werden. Das sehen wir an der attischen Komödie. In ihr sind die festen Typen erst allmählig geworden, wie der *κόλαξ*, der *ἀλαζών*, der *ἄγροικος*[17]). Aber auch von jenen vier Atellanenfiguren sind die Namen zweier, des Maccus und Pappus, wahrscheinlich oder sicher griechischen Ursprungs[18]): ist Pappus doch auch für die neue attische Komödie ein ganz fest geprägter Typus[19]). So gelangen wir auch von dieser Seite zu den Griechen, da kommen doch wieder die unteritalischen zunächst in Betracht, die Pfleger des Phlyax. Und dass dieser ausgeprägte, oft wiederkehrende Figuren verwendet hat, zeigen die Vasenbilder deutlich; ich erinnere nur an den Xanthias. Die Vergleichung der

---

[17]) Vgl. O. Ribbeck Alazon Lpz. 1882, Abhandlg. d. Sächs. Gesellschaft d. W. phils.-hist. Kl. IX 1884 S. 1 ff., X 1888 S. 1 ff.

[18]) Vgl. Marx in Pauly-Wissowas R. E. s. v. Atellanae.

[19]) S. Pollux IV 143.

Phlyakenvasen mit den Atellanentiteln und denen Epicharms lehrt, dass sich diese Possen kaum von einander unterschieden haben werden. Freilich stellt Jeder sein Volk und seine Zeit dar; das bezeugt aber nur die gesunde Kraft dieses Spiels, sind doch auch seine Gestalten leicht genug auf jede Gesellschaft anzuwenden.

Wir wissen von Phlyaken und Atellanen zu wenig, als dass wir ein genaues Bild von ihnen entwerfen könnten, aber das Wenige, was sicher überliefert ist, zeigt ihre enge Verwandtschaft, und das ist den Gelehrten nicht entgangen[20]. Schon allein die merkwürdige Thatsache, dass die Atellana wie der Phlyax und Epicharm sowohl das gemeine Leben in traditionell gewordenen Typen darstellt, als auch die griechische Götter- und Heldensage theils als solche, theils in ihrer tragischen Form parodirt, beweist gerade durch die absolute Singularität, dass diese Kunstgattungen identisch sind, zumal bei der Atellana jene Verbindung an sich völlig unerklärlich ist. Auch ein äusserliches Indicium tritt hinzu: allein die Atellanenspieler haben zu Rom von Anfang an Masken getragen[21]) ebenso wie die

---

[20]) Vgl. Mommsen RG II[8] S. 440 Anmk. 2. F. Marx in Pauly-Wissowas R. E.

[21]) Festus s. v. personata p. 217: per Atellanos qui proprie vocantur personati, quia ius est iis non cogi in scaena ponere personam, quod ceteris histrionibus pati necesse est. — Tragödie und Komödie wurden dagegen in Rom lange Zeit ohne Maske gespielt. Vgl. Friedländer bei Marquardt-Mommsen, Hdb. d. röm. Alt. VI 3[2] S. 546.

Phlyaken. Desshalb ist es wohl nicht zu kühn, sie auch im gleichen Costüm zu denken, zumal der Bucco doch mit dickem Bauch und der Dossennus mit ausgestopftem Buckel erscheinen musste. Die gemeinen obscönen Witze der Atellana passen dazu vortrefflich, ja ein Scherz wie der des Pomponius

[ei] périi! non puéllula est. numquíd [nam] abscondidísti
intér nates?

legt es doch sehr nahe, dass auch der Phallos nicht gefehlt hat[22]).

Diese nach Inhalt und Form mit dem Phlyax so übereinstimmende, um nicht zu sagen identische Posse haben die Römer von den Oskern erhalten. Eine Reihe von Phlyakenvasen sind in Campanien gefunden und die Kenner sind aus rein technischen Rücksichten geneigt, die nichtgriechischen Bewohner, also die Osker, für ihre Verfertiger zu halten. Auf einer von ihnen ist die auch auf andern Vasen ebenso wiederkehrende und Xanthias benannte Figur von einem Osker durch eingekratzte oskische Buchstaben als Santia bezeichnet. Können wir uns dem Schlusse entziehen, dass die Atellana, die oskische Posse nichts anderes ist als der Phlyax? Ich meine, die Folgerung ist sicher. So ganz entspricht dies Resultat dem wissen-

[22]) Pomponius Macci gemini 67. Marx vergleicht Aristophanes Thesmophor. v. 643. Dazu A. Körte, Arch. Jahrb. 1893 S. 63 ff. Vgl. auch Quintilian VI 3. 47.

schaftlich festgestellten und sich immer deutlicher darstellenden Gange der Cultur, dass es sehr starker Beweise bedürfte, um die selbständige Entwickelung der Atellana sei es bei den Latinern, sei es bei den Oskern darzuthun, ihre Abhängigkeit von der uralten griechischen Posse leugnen zu können. Griechen sind es, die auch dies Unvergängliche geschaffen haben.

Mit dieser Erkenntniss ist auch für die Geschichte des Theaters viel gewonnen. Wohin die Phlyaken kamen, da schlugen sie ihre altgewohnte Bühne aus ein paar Balken und Brettern auf, etwa 1 m hoch, hinten eine thürlose Wand, an der Vorderseite eine kleine Treppe, ihr einziger Zugang. Nun hat sich eine Bühne aus oskischer Zeit in Campanien erhalten: es ist die des grossen Theaters zu Pompei. A. Mau hat in seiner sorgfältigen Beschreibung dargethan, dass es, durch den Umbau der Holconier kurz vor Christi Geburt nur wenig verändert, uns ein deutliches Bild seiner ursprünglichen Gestalt gewährt[23]). Sie stammt noch aus der oskischen Periode, die durch die Tuffbauten der Basilika und des Nolaner Thors sich monumental darstellt, also wohl aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert[24]). Durch diese Zeitbestimmung gewinnt dies Theater eine ausserordentliche Bedeutung. Es ist das älteste nicht griechische in Italien, und sein Alter

---

[23]) Overbeck-Mau, Pompei [4] S. 156 ff.
[24]) Ebenda S. 149.

schliesst, wie Mau mit Recht nachdrücklich betont, jeden Gedanken an irgend welchen Einfluss römischer Sitte aus, weil Rom, hinter den Oskern in der Cultur weit zurück, erst durch Pompeius, also „wenigstens 50 Jahre, vielleicht noch weit mehr“ später das erste steinerne Theater erhielt. Besteht überhaupt eine Verbindung zwischen diesem oskischen und dem römischen Theater, so kann nur dies dem hauptstädtischen Vorbild gewesen sein.

Nun ist die Bühne zu Pompei mit der Orchestra durch zwei wohl erhaltene Treppen an ihrer Vorderwand rechts und links von einer kleinen Nische in ihrer Mitte verbunden. Ob auch der ursprüngliche Bau solche gehabt habe, scheint nicht mehr festgestellt werden zu können. Aber, wie Mau versichert, gehören „die Seiteneingänge der Bühne mit Pfosten aus sorgfältig gefügten Tuffquadern dem ursprünglichen Bau an, und sie beweisen unwidersprechlich, dass die Höhe der Bühne schon damals die gleiche war, wie später,“ d. h. von „etwa einem Meter“. Die attische Bühne des fünften und vierten Jahrhunderts kann unmöglich ihr Vorbild gewesen sein, da sie auch in Athen nicht mehr existirte, die 3 m hohe hellenistische ist es sicher nicht gewesen. Wie kamen die Osker zu dieser so ganz abweichenden Bühnenform? Die Phlyakenposse hatte sie bei ihnen eingeführt. Deren Bühne ist die einzige, die der oskischen entspricht: sie hat dieselbe Höhe und ein Treppchen vorn. Die Campaner, die sich dies Lustspiel durch lebhafte Nachbildung

so zu eigen machten, dass es die Römer als ludus Oscus aufnahmen und noch lange an einem Feste aus religiöser Superstition in oskischer Sprache aufführen liessen, haben für dies ihr Lieblingsdrama, als sie daran gingen, sich nach griechischem Muster Theater zu bauen, die gewohnte Holzbühne in Stein übersetzt.[25])

Mit dieser Einsicht ist nun auch das Verständniss der römischen Bühne gewonnen. Denn diese ist identisch mit der oskischen Bühne und mit der der Phlyaken. Vitruv V 6, 2 schreibt vor, „pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque" gegenüber dem hellenistischen Proskenion von 10 bis 12 Fuss Höhe. Das römische Schaugerüst war also im äussersten Falle etwa $1^1/_2$ Meter hoch. Das ist ungefähr das Maass des alten pompejanischen, das „etwa 1 Meter" beträgt, und des in Unteritalien für die Phlyaken üblichen, das nach den Vasenbildern dieselbe Höhe gehabt haben muss. Mit

---

[25]) Puchstein und Koldewey (Archäolog. Gesellschaft 7. 1 1896) sind durch Beobachtung von „Ausflickungen an den Pfosten der Versurenthüren" zur Ueberzeugung gekommen, dass die ältere Bühne nicht ebenso niedrig, sondern 80—90 cm. höher gewesen sei, als das Pulpitum augusteischer Zeit. Ich glaube dies Resultat nicht eher anerkennen zu dürfen, als bis das Beweismaterial in extenso vorgelegt ist und sich Mau geäussert hat. Denkbar wäre ja auch, dass Beide Recht hätten, da die Pompejaner zuerst ein Phlyakenbühne gebaut und sie später, vielleicht bei Aufnahme der Tragödie und Komödie, nach hellenistischem Muster umgestaltet haben könnten. In keinem Falle aber wird dadurch meine Hypothese alterirt, dass die „römische Bühne" nichts als die ausgebildete Phlyakenbühne ist.

dieser absolut zuverlässigen und von Niemandem angefochtenen Angabe Vitruvs stimmen die Monumente überein.

Aber noch mehr. Auch die Treppe vom Pulpitum zur Orchestra hinab finden wir im römischen Theater wie an der Phlyakenbühne, bei der ihre Nothwendigkeit als einziger Weg auf die Bühne aus den Phlyakenvasen ersichtlich ist. Es haben sich sichere Spuren dieser Stufen in nicht wenigen Ruinen römischer Theater erhalten: z. B. in Herculaneum, das man aber vielleicht als Pompejis Nachbarstadt ausnehmen wird, im sogen. Odeum einer Villa bei Neapel, in Tusculum, in Faleria im ager Picenus, an der römischen Bühne im Dionysostheater zu Athen, in Magnesia am Maiander, Termessos u. a.[26]). Wie ganz allgemein üblich und allbekannt diese Verbindungstreppe zwischen Bühne und Orchestra bei den Römern war, zeigt die Bemerkung Suetons Div. Julius 39 gelegentlich der Bühnenspiele zur Feier der Triumphe Cäsars: „ludis Decimus Laberius eques Romanus mimum suum egit, donatusque quingentis sertertiis et anulo aureo, sessum in quattuordecim e scaena per orchestram transiit“[27]). Hier erfahren wir, von wem

[26]) Herculaneum: Wieseler Theatergeb. Denkm. Tfl. II 8, Odeum bei Neapel: Tfl. II 9 B, Tusculum: Tfl. II 11, Faleria: Tfl. II 15 = Mon. d. Inst. 1839 Tfl. 1 (43 p. Chr. vollendet), Athen: Plan in Lützows Zeitschft. f. bild. Kunst XIII 1878 = A. Müller, Theateralt. S. 89 vgl. S. 25 Anmk., Magnesia: Athen. Mitth. XIX S. 84, Tfl. I, Termessos: Wieseler Suppl. Tfl. A 1.

[27]) Vgl. Sueton, Nero 22.

dies Treppchen benutzt wurde: die römische Bühne war keine abgeschlossene Welt, und wie die Dichter hat die Theaterpolizei oder der das Spiel gebende Magistrat häufig genug die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit überschritten[28]). Zu solchem Zwecke erhielt sich die Treppe. Ursprünglich wird sie auch in Rom wie in Grossgriechenland den Schauspielern die einzige Möglichkeit gegeben haben, auf die Bühne zu gelangen. Denn wie die Phlyakenvasen die Hinterwand des hölzernen Schaugerüstes immer ohne Thür, meist auch als undecorirte Fläche darstellen, so hat zu Rom in älterer Zeit den Bühnenhintergrund eine unbemalte Bretterwand gebildet, wie eine durch Valerius Maximus erhaltene Notiz[29]) überliefert, deren Glaubwürdigkeit durch diese Gegenüberstellung bestätigt wird. Jedenfalls weist die römische Bühne wie die oskische die charakteristischen Merkmale des Schaugerüstes der Phlyaken auf: geringe Höhe von 1 bis $1\frac{1}{2}$ Meter und Treppe an ihrer Vorderwand. Die Römer haben sie also zugleich mit der Atellana durch oskische Vermittelung aus Unteritalien erhalten. Dass sie die Phlyakenbühne und nicht die hellenistische angenommen haben, ist ebenso wie bei den Oskern zu

[28]) Vgl. die charakteristische Geschichte von L. Anicius 169 bei Polybius XXX 13.

[29]) Valerius Maximus II 4. 6: Claudius Pulcher scaenam varietate colorum adumbravit, vacuis ante pictura tabulis exaratam. Vgl. Friedländer in Marquard-Mommsen, Handb. d. röm. Alterth. VI 3. S. 547.

erklären. Es war eben die Atellana das erste Drama, das sie einführten, und es hat auch in Rom sich so rasch und fest eingewurzelt, dass bereits eine Bühnentradition vorhanden war, als Livius Andronicus Tragödie und Komödie brachte. Und wirklich haben wir von diesem Verhältniss deutliche Spuren. Schon die Thatsache, dass diese Posse zunächst in oskischer Sprache zu Rom gespielt wurde, weist jedenfalls in die Zeit vor der Unterwerfung Campaniens. Sehr viel wichtiger ist, dass die Atellana das einzige Schauspiel war, das die Darsteller nicht unehrlich machte[30]. Daraus ist mit Sicherheit zu schliessen, dass es, als die oskische Posse den Römern bekannt wurde, noch keine gewerbsmässigen Schauspieler bei ihnen gab, also auch noch keine regelmässig wiederkehrenden scenischen Aufführungen in lateinischer Sprache; die Bürger spielten selbst, so gut wie sie es vermochten. Erst als Sclaven und Freigelassene griechische Dramen auf die Bühne brachten, und die Schauspielerei ein Gewerbe wurde, zog sich der anständige Bürger zurück und der Stand der Schauspieler ward unehrlich. Auch der Gebrauch der Maske, der zunächst bei der Atellana allein gestattet war, weist auf frühe Reception[31].

---

[30]) Livius VII 2. 12: Atellanis . . quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit iuventus nec ab histrionibus pollui passa est. eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant.

[31]) Festus s. v. personata. Ueber die Aufführung der Per-

Plautus bezeugt, dass zu seiner Zeit der Maccus eine bekannte Figur war[32]). Diese Anzeichen stellen es über jeden Zweifel, dass die Atellana früher nach Rom gekommen ist, als Tragödie und Palliata, bestätigen somit die Ansicht der antiken Forscher bester Zeit, die bei Livius und sonst zu Tage tritt. Die einfache Holzbühne, welche die Posse von Alters her hatte und überallhin mit sich führte, genügte den bescheidenen Ansprüchen der römischen Barbaren. Sie liess sich leicht und ohne grosse Kosten an jedem Ort, wo man sie brauchte, im Circus oder am Tempel errichten, und auf ihr waren die Schauspieler einem grossen Publicum sichtbar, das sich möglichst dicht an sie herandrängte, sich stellte und setzte, wie es gerade anging. Das später eingeführte Kunstdrama der Griechen musste sich mit diesem simplen Schaugerüst zunächst begnügen. Verlangte es doch auch an sich nicht gerade eine völlig andere Einrichtung. Denn der Chor mit seinen langen Liedern und Tänzen war selbst in Athen schon längst antiquirt und abgeschafft, die modernen Dramen verwandten nur Schauspieler, und in den wenigen klassischen Tragödien, den einzigen Stücken des fünften Jahrhunderts, die noch aufgeführt wurden, war auch in Griechenland die Rolle des Chors gestrichen oder

---

sonata des Naevius s. Fr. Marx bei Pauly-Wissowa R. E. s. v. Atellanae f.

[32]) Im Prolog der Asinaria nennt sich Plautus Maccus nach der Atellanenfigur: Buecheler, Rhein. Mus. XLI S. 12.

auf das geringste mögliche Maass reducirt, und er selbst durch ein paar Statisten ersetzt. Auch im griechischen Theater dieser Zeit spielten die Dramen ausschliesslich auf der Bühne. Eine zwingende Nothwendigkeit lag also nicht vor, das gewohnte, sich durch seine Einfachheit und Billigkeit empfehlende Holzgerüst der Posse zu ändern, als Livius Andronicus das Kunstdrama brachte. Es musste sich auf ihm so gut wie möglich einrichten.

So erst wird die sehr merkwürdige Erscheinung verständlich, dass zwar Tragödie und Komödie in vollendeter, bis in's Feinste ausgebildeter Gestalt in Rom einzogen, aber die für sie nothwendige Bühneneinrichtung sich hier erst allmählig entwickelt hat. Denn man dürfte erwarten, dass diese griechischen Kunstwerke auch ihre mit ihnen und für sie geschaffene Bühne mitgebracht hätten.

Schwebevorrichtungen sind nicht nachzuweisen. Auch die Göttermaschine ist von Plautus sicher, also auch von den gleichzeitigen Tragikern wahrscheinlich nicht angewandt. Denn auf ihr brauchen sich die Götter nicht mehr als solche ausdrücklich vorzustellen, wie im Rudens v. 2 oder in der Cistellaria v. 153, und erschiene Jupiter am Schluss des Amphitruo dort, so könnte er nicht v. 1143 sagen: ego in caelum migro.

Aber einen grossen Fortschritt zeigt doch schon seine Bühne gegen die alte der Phlyaken. War diese hinten nur durch eine thürlose Bretterwand abgeschlossen, so hat jene zweifellos eine Hinterwand gehabt, die

mehrere Häuser neben einander darstellte und mit einigen Thüren versehen war. Vermuthlich wird diese Vervollkommnung dem Livius Andronicus zu verdanken sein, da er sie für seine Dramen kaum wird entbehrt haben können. Aber noch mehr. Bei Plautus spielten keineswegs alle Scenen vor dieser Häuserdecoration. Zwar der Persa und ganz ähnlich der Stichus enden mit einem Trinkgelage der Sclaven vor dem Hause, also auf der Strasse, wie der Text über jeden Zweifel stellt.[33]) Aber Aehnliches kann man auch heute noch bei niederen Ständen im Süden sehen; eine Abweichung vom Leben liegt also gar nicht vor. Zudem war für den Cancan die Bühne unentbehrlich. Aber Wochenbett, Toilette, Gelage der Herrschaften gehören in's Innere und sind auch von Plautus nicht auf die Strasse verlegt. Das beweist schlagend der Stichus. Die beiden Schwestern unterhalten sich sitzend (v. 7). Während dessen erscheint Antipho auf der Strasse, ohne sie zu bemerken oder von ihnen gesehen zu werden. Erst v. 87 sagt er: ibo intro — sed apertast foris. Da hören ihn die Töchter (v. 88), begrüssen ihn und heissen ihn Platz nehmen (v. 92). Ebenso sicher wie hier die Frauen hinter der Thür, also nicht vor der Decoration sitzen, hat auch die Scenenfolge der Mostellaria v. 157—407 im sichtbar gemachten Innern des Hauses gespielt. Denn während der Toilette und des Gelages

[33]) Persa v. 758: ite foras, hic volo ante ostium et ianuam meos participes bene accipere. Asinaria v. 682, 738, 743, 744.

wird die Strasse benutzt und auf die Nachricht von der Ankunft des Alten schliesst der schlaue Sclave die Hausthür von aussen (v. 400, 404, 425). Die Bordellscene der Asinaria, das fingirte Wochenbett im Truculentus wurden natürlich ebenso inscenirt, wie auch durch das Vorhandensein von Sophas und Tischen bewiesen wird. Damit ist Puchsteins Hypothese (s. oben S. 263) durch die Dramen bewiesen[34]. Die Herstellung solcher Hinterwand war schwerlich kostbar. Erst im Anfange des ersten vorchristlichen Jahrhunderts scheint die hellenistische Prachtdecoration und raffinirte Bühneneinrichtung in Rom Eingang gefunden zu haben, wenn sich auf diese die bei Valerius Maximus II 4. 6 erhaltenen Notizen beziehen, dass C. Claudius Pulcher 99 die Scene farbenprächtig und naturwahr ausmalen liess[35], andere sie mit Gold, Silber, Elfenbein schmückten und 79 L. und M. Lucullus die scaena versatilis einführten[36].

Das alte niedrige vorn mit Treppe versehene Pulpitum nach dem Vorbilde der hellenistischen Bühne

---

[34]) Vielleicht hiess diese Hinterbühne *ἐξώστρα*. Pollux IV 129 setzt sie dem *ἐκκύκλημα* gleich, und aus Cicero de prov. cons. § 14 geht hervor, dass sie durch das siparium verdeckt wurde.

[35]) Vgl. Plinius N. H. XXXV 23: habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imaginem advolarent. Vgl. Mommsen R. G. II[8] S. 443, 2.

[36]) Vgl. Pollux IV 126, Vitruv V 6. 8, andere Stellen bei A. Müller, Theateralterth. S. 122 Anmk. 1.

bis zu drei Meter zu erhöhen, lag aber auch damals kein zwingender Grund vor, ja es war unmöglich. Da nämlich bei der geringen Höhe des alteingebürgerten Schaugerüstes die in geringem Abstande vor ihm befindlichen Plätze die besten waren, so wurden diese seit 194 für die Senatoren reservirt. Als man nun nach griechischem Vorbilde den Zuschauerraum anlegte, erhielten die Senatoren ihre Sitze an der entsprechenden Stelle, d. h. in der Orchestra. Denn diese konnte ihrem eigentlichen Zwecke in Rom nicht dienen, weil lyrische Chöre nach Art der griechischen kaum und erst spät aufgeführt wurden, sich jedenfalls nicht eingebürgert haben. Auch traten seit alter Zeit die Tänzer hier auf der Bühne auf[37]). Und als L. Anicius 169 zur Feier seines illyrischen Sieges auch thymelische Künstler hatte kommen lassen, da mussten auch sie mit dem Chor auf der üblichen Bühne erscheinen, die in grösseren Dimensionen als sonst im Circus aufgeschlagen war[38]).

Die steinernen Theater Roms, deren erstes Pompeius im Jahre 55 erbaute, hatten demnach die Aufgabe, nicht die griechischen einfach zu copiren, sondern dies Vorbild der allmählig gewordenen römischen Sitte anzupassen. Der alte Mittelpunkt desselben, der kreis-

---

[37]) Livius VII 2. 3 f., vgl. Marx bei Pauly-Wissowa R. E. s. v. Atellanae und Ritschl Parerg. S. 207 ff.

[38]) Polybius XXX 14.

runde Tanzplatz, hatte nicht mehr seine alte Bestimmung, konnte mithin nach Bedürfniss verändert werden. Die Bühne war der einzige Schauplatz, auf sie hin war also der ganze Zuschauerraum zu richten. Seine Rundung beizubehalten, erschien praktisch, weil auf diese Weise die möglichst grösste Anzahl von Plätzen gewonnen wurde. Aber seine äussersten Flügel waren für die römischen Verhältnisse zwecklos, weil von ihnen aus zwar die Orchestra gut zu übersehen, ein Blick auf die Bühne aber unmöglich ist. Desshalb wurden sie abgeschnitten und der Dreiviertelkreis wurde auf einen Halbkreis reducirt. Damit war auch die Orchestra um die Hälfte verkleinert. Aber dies war nicht nur kein Nachtheil, da genügend Raum für die Senatorensitze blieb, sondern sogar ein grosser Gewinn; denn nun konnte die Bühne bis an die Grenze des so gebildeten Halbkreises herangeschoben und mit dem Zuschauerraum zu einer architektonischen Einheit verbunden werden. So haben die Römer die Form des Theaters geschaffen, die wir noch heute benutzen. Sie haben vollendet, was die Griechen in allen einzelnen Theilen geschaffen und so praktisch wie schön entwickelt hatten. Sie konnten es aber nur desshalb, weil sie das Theater auf einen einzigen Zweck, das Bühnenspiel, concentrirten und es nicht mehr wie die Griechen der Doppelaufgabe dienen liessen, sowohl für orchestische und musikalische Aufführungen auf dem kreisrunden Tanzplatz, als auch für dramatische Dar-

stellungen auf einer jenseits gelegenen Bühne eine möglichst grosse Menge von Zuschauerplätzen zu bereiten.

Die Bühne behielt im römischen Theater die altgewohnte Höhe von 1—1½ m und die Treppe an der Vorderwand. Abgeschlossen wurde sie durch Paraskenien und prächtig decorirte Hinterwand, wie sie die hellenistische Zeit ausgebildet hatte. Es ist also die vollendete römische Bühne nichts anderes, als die Verbindung der alten Phlyakenbühne mit dem hellenistischen köstlich und wirkungsvoll geschmückten, architektonisch reich gegliederten Skenegebäude, das sich durch seine Pracht und seine Einrichtungen für Flugmaschinen, Göttererscheinungen, Versenkungen gleichermaassen empfahl. Warum die Römer das Pulpitum sehr viel weiträumiger anlegten, als das schmale hellenistische Logeion, ist leicht einzusehen. Denn sie hatten die in Griechenland auf der Thymele, d. h. der Orchestra stattfindenden Aufführungen schon früh auf die Bühne gezogen, die blöde Pracht der Aufzüge, die sich seit ciceronischer Zeit in den Tragödien breit machte, brauchte auch Platz und nicht weniger der Pantomimus, der freilich erst in augusteischer Zeit aufkam[39]).

---

[39]) Im Jahre 22 v. Chr. nach Hieronymus Chron. — Vgl. Vitruv V 6. 2: ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam; (im Gegensatz zu den Griechen, bei denen ein Theil der Künstler in der Orchestra auftrat; das war in Rom nicht möglich, denn) in orchestra . . senatorum sunt sedibus loca designata.

So hat das römische Theater seine eigene Geschichte. Sie ist bedingt durch die Reihenfolge der eingeführten Dramengattungen, deren erste, in Rom früh eingebürgerte die von den Oskern überkommene mit dem Phlyax identische Atellana war, die allmählig und natürlich erwachsene Sitte, den Senatoren die besten Plätze unmittelbar vor der Bühne zu überlassen, den gänzlichen Mangel an einer eigenen chorischen Poesie und das geringe Interesse an der aus Griechenland importirten, die dort uralt und früh kunstvoll ausgebildet einen kreisrunden Tanzplatz verlangte und bis in die Kaiserzeit festhielt. Verständlich scheint mir diese Entwickelung doch zu sein und ich denke, sie entspricht den Thatsachen. Schwierig oder unmöglich wird ihre Erklärung nur dann, wenn man von der unbeweisbaren, ja der Ueberlieferung widersprechenden Annahme ausgeht, dass die Römer mit dem griechischen Drama auch die fertige griechische Bühne in der damals gebräuchlichen Form übernommen hätten. Ich bin so der Verpflichtung überhoben, die von dieser Voraussetzung ausgehenden Erklärungsversuche von Dörpfeld zu widerlegen. Doch will ich Einiges bemerken, um auch die letzte Gestalt, in der uns leider die meisten griechischen Theater erhalten sind, wenigstens kurz zu streifen.

Wann die Griechen die römische Bühne eingeführt haben, scheint mit Sicherheit noch nicht bestimmt werden zu können, auch wird diese Aenderung an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten vorge-

nommen sein, wie es Reichthum und Armuth der Städte, grösserer oder geringerer Einfluss römischer Sitte bedingten. Die Bühne des athenischen Dionysostheaters ist sicher nach Hadrian in römischer Weise umgebaut worden[40]), das Theater zu Magnesia am Maiandros hat wohl noch später erst ein römisches Pulpitum erhalten[41]). Doch die Veranlassung zu dieser Verleugnung ihrer Vergangenheit wird den Griechen weniger das Beispiel der Hauptstadt gegeben haben, als das Absterben der alten Orchestik. Die grossen Chöre tanzten und sangen nicht mehr wie früher. Das Virtuosenthum der Kunsttänzer, der sich von Rom aus verbreitende Geschmack für den Pantomimus wird die alte echt bürgerliche Kunst der lyrischen Chöre antiquirt und schliesslich verdrängt haben. Da wurde auch in Griechenland die weite kreisrunde Orchestra überflüssig. Denn auch die Musiker, Dichter und Sophisten, die nach alter Sitte auf der Thymele auftraten, bedurften derselben nicht, für sie genügte ein kleiner Raum. Fortan seit Einführung des römischen Pulpitum traten auch die *θυμελικοί* auf diesem

---

[40]) CIA III 158 (Umbau der Hinterwand der Bühne?). Vgl. Kawerau in Baumeisters Denkm. S. 1738. — CIA III 239.

[41]) Athen. Mitth. XIX 1894 S. 84. Hier hatte die römische Bühne 2,25—2,50 m Höhe (S. 85). Es wurde also offenbar die Orchestra nicht zu Sitzplätzen verwendet. Man behielt ziemlich die alte Höhe des hellenistischen Logeion bei. Das zeigt deutlich, wie nothwendig hohe Bühnen für die hoch aufsteigenden Zuschauerräume waren. Ebenso im Amphiaraion.

auf, und so verwischt sich jetzt der alte Unterschied zwischen *σκηνή* und *θυμέλη*, ja es riss eine Verwirrung dieser Begriffe ein, worüber wir uns nicht wundern werden, da die Kämpfer des hellenistischen *ἀγὼν θυμελικός* ihren Namen *θυμελικοί* nicht ablegten. So wird denn in dieser Zeit nicht selten die Bühne selbst *θυμέλη* genannt[42]). In späten Schriftstellern finden sich allein die Belege für die Wieselersche Thymele-hypothese und sie beweisen in der That, dass die Thymele damals ein Brettergerüst war: sie war eben die römische Bühne. Selten hat sich die unkritische Verwerthung später Zeugnisse für alte Einrichtungen so schwer gerächt, wie in dieser Frage.

Der Rest der alten Orchestra konnte nun auch in griechischen Theatern wie in den römischen von vornehmen Zuschauern eingenommen werden. Geschah das, so war dem ersten und zweiten alten Sitzringe der Blick auf die Bühne genommen oder doch erschwert, da die Köpfe der in der Orchestra Sitzenden sie verdeckten. Aus diesem durchschlagenden Grunde hat man beim römischen Umbau der griechischen Theater die unteren Ringe kassirt. So ergiebt sich auch von dieser Seite keine Schwierigkeit gegen die dargelegte Entwickelung.

---

[42]) Vgl. J. Sommerbrodt Scaenica S. 22 ff. W. Christ N. Jahrb. f. Philolog. 149. 1894 S. 31. Bemerkenswerth ist, dass schon Plutarch die Begriffe verwirrt. Ich schliesse daraus, dass schon zu seiner Zeit die römische Bühne hie und da in Griechenland eingeführt war. Richtig noch Phrynichos s. v. *θυμέλη*.

XV. Spiel, Ausstattung im V. Jahrhundert

Ich will hier nur einige Bemerkungen anfügen, um den, wie es scheint, ziemlich verbreiteten Anschauungen entgegenzutreten, dass die tragischen Aufführungen im fünften Jahrhundert in klassischer Ruhe vor sich gegangen seien und einen ziemlich barbarischen Eindruck gemacht haben mit ihren unbehilflich auf Stelzen balancirenden Schauspielern in veralteten Costümen und starren verzerrten Masken, mit ihrem Chor von braven attischen Bürgersleuten, meist gekleidet wie man sie auch sonst wohl auf der Strasse sah. Mir scheint durchaus das Gegentheil der Wahrheit zu entsprechen. Der Kothurn machte die Schauspieler nicht unbehilflich, die Masken waren nicht Fratzen, die Costüme müssen einen schimmernden Farbereiz gehabt haben, auch der Chor war oft köstlich gekleidet, und hat häufig schon durch sein Aussehen eine starke Wirkung hervorgebracht, seine Mitglieder waren zwar keine Virtuosen, aber auserlesene und gut geschulte Sänger und Tänzer; überall war Würde, Kunst und Anmuth, eine grandiose Pracht wurde entfaltet: wir werden uns

das dionysische Festspiel kaum glanzvoll genug vorstellen können. Es waren ja Götter und Heroen, die zu den Menschen herabstiegen, und Dionysos selbst war zuerst leibhaftig im strahlenden Götterkleide unter dem Bocksgesange seinen Verehrern erschienen [1]).

Die Neapler Satyrvase und der Berliner Andromedakrater [2]), beide vom Ende des fünften, spätestens Anfang des vierten Jahrhunderts, geben eine Anschauung, wie schön und reich das tragische Costüm geschmückt war und wie edel es sich an den Körper legte. Freilich haben die hier dargestellten Figuren keine Kothurne, und es wird sich nicht leugnen lassen, dass diese unmöglich den Eindruck eines normalen menschlichen Fusses hervorbringen konnten, weshalb sie auch später von den Malern fortgelassen wurden [3]). Aber unangenehm auffallen konnten diese hohen Schuhe schwerlich, da die Zuschauer ihre Blicke auf

---

[1]) Vgl. Aristoteles Poet. 144b 31 ff. *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις.*

[2]) Mon. d. Inst. III 31 = Baumeister, Denkm. Tfl. V 422. — Archäolog. Anz. 1893 S. 92.

[3]) So auf den apulischen Vasen, obgleich sonst das Theatercostüm treu wiedergegeben ist, und den pompejanischen Wandgemälden Mon. d. Inst. XI 30 f. Gegen Maass, der auf Grund dieser Darstellungen meinte, in hellenistischer Zeit sei der Kothurn abgeschafft, s. Leo, Rhein. Mus. XXXVIII S. 343 ff. Die beste Anschauung auch des Kothurns giebt die Schauspielerstatuette Mon. d. Inst. XI 13 vgl. Robert Annali 1880 S. 206.

Kopf und Arme, nicht auf die Beine richten. Dazu kommt, dass die ungenirten und oft lebhaften Bewegungen der Schauspieler die stelzenartigen Schuhe vergessen liessen. Denn das stellen die Tragödientexte über jeden Zweifel, dass der Kothurn keine noch so heftige Action verhindert hat, von denen manche auch unseren Schauspielern Schwierigkeiten machen würde. Kniefälle sind in euripideischen Stücken überaus häufig; kaum eine seiner Tragödien, in der nicht wenigstens einmal eine Person niedersänke. So fällt Medea dem Kreon zu Füssen (v. 324, vgl. v. 370), bald darauf dem Aigeus (v. 709), Andromache sogar mit gefesselten Armen dem Peleus (v. 572), Hermione dem Orest (v. 892), Hekabe dem Odysseus (v. 275) und Agamemnon (v. 752, 787), Adrast in den Hiketiden (v. 165), Helena in den Troerinnen (v. 1042) und Helena (v. 894), Orest (v. 383) u. a. — alle sicher mit Kothurnen ausgerüstet. Es ist undenkbar, dass den Schauspielern dies zugemuthet wäre, wenn sie es nicht leicht und natürlich hätten ausführen können, ohne der Hilfe zu bedürfen. Und einen Kniefall werden wir ohne Bedenken den Kothurngängern zutrauen, wenn wir sehen, dass Euripides noch viel schwierigere Leistungen von ihnen verlangte. Ich will nicht den Sprung des phrygischen Sclaven im Orest (schol. 1366) anführen, da der wohl keinen Kothurn hatte. Aber die folgenden Personen tragen ihn gewiss und trotzdem fallen sie, stürzen sie in sich zusammen und richten sich sogar allein ohne Hilfe auf.

So wird in den Herakliden der alte Jolaos vom Herold niedergeworfen (v. 75)[4]), Peleus sinkt bei der Nachricht vom Tode seines Sohnes zusammen (Andromache v. 1076), ebenso der sophokleische Philoktet (v. 819). Hekabe fällt (v. 438), als ihr Polyxena entrissen wird, rücklings nieder; so liegt sie noch, als Talthybios auftritt:

486 *αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,*
Ταλθύβιε, κεῖται ξυγκεκλῃμένη πέπλοις.

Hier wird ihr Spieler von dem menschlichen, milden Talthybios beim Aufrichten unterstützt sein, unmöglich aber ist das, und ganz auf sich selbst angewiesen war der Darsteller der Hekabe in den Troerinnen. Er hatte von Anfang an auf der Bühne zu liegen, dort zeigt ihn Poseidon:

36 *τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,*
πάρεστιν Ἑκάβη κειμένη πυλῶν πάρος
δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ.

Nach dem Prolog allein, beginnt Hekabe ihre ergreifende Klage:

98 *ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλήν,*
ἐπάειρε δέρην . . .
112 *δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος*
ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'. . .

---

[4]) Herakliden v. 602 sinkt Jolaos nach dem Abschiede der Heraklestochter zusammen, nach v. 632 liegt er, vgl. jedoch v. Wilamowitz, Hermes XVII 342, 338.

Aehnlich liegt in den Hiketiden von Anbeginn Adrastos verhüllt vor der Tempelpforte (v. 22, 104, 111) und richtet sich auf, als Theseus ihn anredet.

Demnach kann man verständiger Weise nicht vom unsichern Gange des Schauspielers auf dem Kothurn reden und zu seiner Unterstützung einen Stab für nöthig oder wünschenswerth erklären. Wenn auch nicht auf ganz so hohen, doch ausgesprochenen Stelzenschuhen, den Zoccoli, kann man heute noch die Venetianerinnen oder die Weiber an den oberitalienischen Seen graziös trippeln, ehrbarlich schreiten, ohne Beschwerde niederknieen und aufstehen sehen. Sie stammen wohl von den auf zwei Klötzen ruhenden Holzschuhen, die für die Schnabelschuhe und zum Schutz gegen den wüsten Strassenkoth erschaffen, sich seit dem 13. und 14. Jahrhundert über das westliche Europa verbreiteten und hie und da, z. B. in Spanien und Italien, zu dicken Holzsohlen, oft eine Handbreite hoch, umgebildet wurden, so dass sie den Kothurnen auch im Aussehen entsprachen. Noch grösser, oft bis zu zwei Spannen hoch, also höher als die Kothurne waren die hölzernen mit farbigem Sammet überzogenen Stelzen, welche die Venetianerinnen zur Zeit Tizians trugen [5].

---

[5]) Fr. Hottenroth, Trachten: Spanierinnen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Tfl. 94, 8. 11. 16. 19, dazu S. 177, Venetianerinnen derselben Zeit Tfl. 89, 16—18, dazu Text S. 167. Diese hohen, angeblich aus dem Orient eingeführten Stelzen

Auch die Beobachtung ist nicht ganz richtig, dass das Spiel allmählig von Aischylos zum Ende des Jahrhunderts hin lebhafter geworden sei[6]). Kniefälle sind mir aus den aischyleischen Tragödien nicht erinnerlich. Doch lebhaft genug ist es doch auch in manchen seiner Stücke hergegangen. Man stelle sich nur die stürmische Parodos der geängsteten Thebanerinnen in den Sieben vor, oder gar die schreienden Danaiden, als der ägyptische Herold sie vom Altar wegreissen will. Aber auch seine Schauspieler haben sich keineswegs stets mit klassischer Ruhe bewegt. Eteokles ist nichts weniger als würdevoll, als er die jammernden Weiber anherrscht und vom Altar wegtreibt, und ein erbärmlicher Mime müsste es gewesen sein, der, als Orest, vom Wahnsinn gepackt am Schlusse der Choephoren mit langsam abgemessenen Schritten den Ort seiner grauenvollen That verlassen hätte:

1057 *ἄναξ Ἄπολλον, αἵδε πληθύουσι δὴ*
κἀξ ὀμμάτων στάζουσι αἷμα δυσφιλές...
1061 *ὑμεῖς μὲν οὐχ' ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ.*
ἐλαύνομαι δὲ κοὐκέτ' ἂν μείναιμ' ἐγώ.

---

waren bereits um 1490 in Venedig heimisch. Die auf ihnen wandelnden Damen sollen allerdings ev. einer Stütze bedurft haben, die die begleitende Magd bot. — Auch in Japan tragen noch heute Frauen, Männer und Kinder auch der unteren Klassen Sandalen mit sehr dicken Sohlen oder zwei hohen Klötzen auf der Strasse.

[6]) Vgl. Arnold in Baumeisters Denkm. S. 1576.

Und nun gar die Pythia in den Eumeniden! Als sie aus dem Tempel erschreckt zurückprallt, hat ihr Aischylos ein so drastisches Spiel vorgeschrieben, das uns kaum erträglich sein würde und nur durch die aus eigener Anschauung bekannte Lebendigkeit des südlichen Naturells verständlich werden kann. Die alte ehrwürdige Priesterin kriecht wie ein Kind auf Händen und Knieen aus dem Heiligthum hervor:

34 *ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν*
πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,
ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν βάσιν.
τρέχω δὲ χερσὶν, οὐ ποδωκείᾳ σκελῶν.
δείσασα γὰρ γραῦς οὐδὲν, ἀντίπαις μὲν οὖν.

Dergleichen kommt in den späteren Tragödien nicht mehr vor. Auch nach dieser Richtung hat sich der Geschmack gebildet. Solche krass realistischen Züge sind archaisch, die reifere Kunst sucht mit feineren Mitteln zu wirken. So heftig ausdrucksvolle Geberden, wie sie Giotto malte, hat die Renaissance nicht mehr angewandt, und ganz analog finden sich in den späteren Kampfscenen der griechischen Plastik nicht mehr die derb charakteristischen, rohen Züge, die z. B. den Kentauernkampf auf dem olympischen Westgiebel auszeichnen. Nur einmal hat Euripides denselben Effekt, wie Aischylos bei der Pythia, benutzt, aber für den Barbaren Polymestor, der, von Hekabe überlistet und geblendet, in wüster Wuth wie ein wildes Thier heraustappt und nach den fliehenden Weibern tastet:

1056 *ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ,*
πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω;
τετράποδι βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος;

In dieser Scene würde der blutüberströmte, Rache schnaubende Barbar auf Händen und Knieen rutschend auch auf moderne Zuschauer einen gewaltigen Eindruck machen, ohne dass sein Auftreten der Gefahr der Lächerlichkeit, wie das der Pythia, ausgesetzt wäre. Wir empfinden bei der Vergleichung beider Scenen, dass auch hier ein Fortschritt gemacht ist.

Das Costüm hat sich natürlich geändert im Laufe der Zeiten, obgleich der lange Aermelchiton mit köstlicher Stickerei bunt geschmückt stets in Schnitt und Farbenpracht etwa derselbe geblieben ist. Aber die Ornamente waren natürlich zur Zeit des Aischylos andere als an der Wende des fünften und vierten Jahrhunderts, und wieder andere auf der hellenistischen Bühne als unter den Kaisern. Die Neapler Satyrvase zeigt die Kleider der Schauspieler ebenso decorirt, wie der Berliner Andromedakrater, aber deutlich unterscheiden sie sich von den Gewändern der Tragöden auf der apulischen Medeavase in München, und diese von denen der feinen Elfenbeinstatuette und der pompejanischen Wandgemälde [7]), obgleich ihre offenbare Ver-

[7]) Baumeister Tfl. 5, Archäolog. Anz. 1893 S. 92, Baumeister S. 903 fg. 980; Tfl. 58; S. 1852 f. fg. 1948 f.

wandtschaft unter einander und ihre Abweichung von der gewöhnlichen Tracht sie alle als Theatergarderobe kennzeichnet. Doch es hat sich eine Opposition gegen dies conventionelle schimmernde Götterkleid geltend gemacht. Schon bei Aischylos finden sich Ansätze dazu. In den Persern liess er die Königin nach der Trauerbotschaft von der Vernichtung des Heeres, wenn auch nicht in Trauerkleidern, so doch ohne prunkenden Schmuck auftreten (v. 608), und in der Schlussscene den Xerxes sogar in zerrissenem Königsgewande (v. 834). Euripides ist weiter gegangen. Seinem Realismus war es unerträglich, Flüchtlinge, arme Ausgestossene, geknechtete Weiber, denen er, vom Leid und Weh der ganzen Menschheit durchschüttert, sein Interesse vor allen zuwandte, in der herkömmlichen Tracht zu sehen. Er verwarf den Prunk und kleidete sie ihren Verhältnissen gemäss. Die Absicht, durch ärmliche Gewandung das Mitgefühl der Zuschauer zu erwecken, hat ihn schwerlich dazu geführt; das vermochte er durch andere Mittel erreichen. Welches Aufsehen diese Neuerung erregte, zeigen die Witze des Aristophanes, von ihrem Erfolg legt Zeugniss ab ihre Wiederholung durch Euripides selbst und noch lauter die Nachahmung des Sophokles. Trotzdem ist das Costüm der Tragiker nicht dieser Anregung entsprechend gänzlich umgestaltet worden. Sie behielten das alte, bunte, köstlich verzierte Kleid bei, wie die andern Virtuosen. Und es war auch für Götter und Heroen angemessen.

Aber in der Komödie setzt sich die Entwickelung fort. Als sie mit Athens Grösse ihren Inhalt verlor und allmählig die unanständige Maske der dionysischen Kobolde ablegte, da hat sie nach dem Vorgange des Euripides das gegenwärtige Leben gespiegelt und auch das Costüm angenommen, wie es die Zeitgenossen trugen.

Am grössten war wohl der Unterschied der Masken des fünften Jahrhunderts von den uns durch eine grosse Anzahl von Nachbildungen veranschaulichten hellenistischen. Diese haben alle stark übertriebenen Züge und einen pathetischen Ausdruck, wie man Entsprechendes in der grossen Kunst am Laokoon, den Pergamenern, und an Köpfen seit Lysippos findet. G. Loeschcke hat mich diese Gleichung gelehrt und mich auf den nothwendigen Schluss geführt, dass die Masken stets der Kunstrichtung der Zeit entsprechen, dass wir uns also von denen des Aischylos und Euripides sehr wohl eine Vorstellung aus den Köpfen der gleichzeitigen Statuen und Reliefs machen können. Und in der That zeigen die Masken auf der Neapler Satyrvase ebenso viel Verwandtes mit den Gesichtern von Vasen und Grabreliefs um 400, als Unterschiede gegenüber der grossen Masse der verzerrten tragischen Theatergesichter.

Selbstverständlich sind von Anfang an die einzelnen Figuren wie der Chor durch Maske und Costüm in ihren Eigenthümlichkeiten charakterisirt worden; ging doch das Spiel aus von dem Chor der Satyrn

und dem Gotte Dionysos, die beide unverkennbar in den durch Religion und Kunst fest ausgebildeten Typen erschienen. Da aber eine unendliche Fülle verschiedener Personen von den Tragikern eingeführt wurde, so konnte es die einzelne nicht zu einer nur ihr eigenen Gestalt bringen, sondern es mussten sich allgemeinere Typen für die am häufigsten auftretenden Figuren bilden, wie König, Königin, Diener und Bote, Greis, Greisin, Mann und Frau, Jüngling und Mädchen, jegliche durch Kleid, Maske, Haar gekennzeichnet, so dass nur der Name genannt zu werden brauchte [8]. Nur ganz wenige Helden scheinen ein specielles Costüm gehabt zu haben, das auch die Nennung des Namens überflüssig machte [9]. Da scheint nun die Gefahr nahe zu liegen, dass die immer wieder erscheinenden Figuren ermüdend wirkten, zumal wenn man sich drei Tetralogien hinter einander gespielt denkt. Aber sie wurde vermieden theils durch die wechselnden Chöre, theils dadurch, dass an ihnen wie an den Schauspielern nicht nur Rang und Alter, sondern auch die Herkunft äusserlich kenntlich gemacht wurde. Der Perser ist nicht im gleichen Kleide aufgetreten wie der Grieche,

---

[8]) Vgl. Pollux IV 133—141.

[9]) Herakles, auch Theseus, s. v. Wilamowitz, Herakles II² S. 6. Auch Perseus, vgl. seine Maske auf dem pompejanischen Bilde, Archäol. Zeitg. XXXVI 1878 Tfl. 4, 2 = Baumeister S. 1851 fg. 1947. Vgl. die ἔκσκευα πρόσωπα bei Pollux IV 141 f.

der Thraker nicht wie der Aegypter. Die Orientalin Andromeda und ihr Vater Kepheus tragen auf dem Berliner Krater die Tiara, wie auf den apulischen Amphoren Medea und der Schatten des Aietes; und wie auf der berühmten Dareiosvase der Perserkönig[10]) mit diesem Kopfschmucke dargestellt ist, so hat ihn auch Aischylos schon ebenso erscheinen lassen (v. 661). Dass Xerxes, seine Mutter und der Chor der edlen Perser ebenfalls das charakteristische orientalische Costüm getragen haben, folgt daraus doch mit Wahrscheinlichkeit. Ja, ich möchte behaupten, dass diese Tragödie und die Phoinissen des Phrynichos auch durch ihre Ausstattung sich als herrliche Siegesfeiern darstellten: eine bessere Gelegenheit, die reiche Beute an goldschimmernden, buntgewirkten Perserkleidern und köstlichem Schmuck[11]) vorzuführen, konnte sich nicht bieten. Schlecht hätten sich die Choregen, von denen der eine Themistokles gewesen zu sein scheint, auf ihr Geschäft verstanden, hätten sie sie ungenutzt vorüber gehen lassen. Ebenso war der Danaidenchor des Aischylos mit unhellenischer reicher Gewandung ausgestattet, wie seine Begrüssung durch den König von Argos lehrt:

[10]) Mon. d. Inst. IX 50/1 = Baumeister, Denkm. Tfl. VI. — Andromeda hat orientalisches Gewand auch schon auf der „etwas älteren attischen Hydria", Archäologia XXXVI Tfl. 6.

[11]) Wie aber die prächtige Garderobe der vornehmen Perser den Griechen in die Augen stach, zeigt die hübsche Anekdote von Kimon, die Ion erzählt hat: Plutarch Kimon c. 9.

ποδαπὸν ὅμιλον τόνδ᾽ ἀνελληνόστολον
235 πέπλοισι βαρβάροισι καὶ πυκνώμασιν
χλίοντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολὶς
ἐσθὴς γυναικῶν οὐδ᾽ ἀφ᾽ Ἑλλάδος τόπων.

Und der ägyptische Herold mit seinen Schergen hat gewiss grossen Effekt gemacht: traten sie doch wie veritable Aegypter mit dunkel gefärbten Körpern in weissen Linnen auf:

719 πρέπουσι δ᾽ ἄνδρες νήϊοι μελαγχίμοις
γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν.[12])

Das Grandioseste, was Aischylos nach dieser Richtung leistete, war der schlangengekränzte Chor der Eumeniden mit Gorgonenmasken in dunkeln Gewändern[13]).

Es ist doch mehr als unwahrscheinlich, dass Sophokles und gar Euripides von dieser bunten Fülle schimmernder Pracht und charakteristischer Costümirung des Aischylos ganz zurückgekommen wären und das zu einer Zeit, wo das Drama durch Ausbildung einer complicirten Bühnentechnik sich die Möglichkeit effektvoller Inscenirung schuf. Auch zeigt eine Reihe von Andeutungen, wie wenig Euripides auf solchen äusseren Glanz in Schmuck und Kleidung verzichtet hat. Meh-

[12]) Anschauung giebt die (wie man meint jonische) Busirisvase in Wien (Masner No. 217) Mon. d. Inst. VIII 16 = Baumeister S. 367 fg. 394 a. Vgl. auch Athen. Mitth. XIV S. 41, XV S. 243.

[13]) Vgl. G. Haupt, Quaest. archäolog. in Aeschylum 1895 = Diss. Hallens. XIII S. 3. Eumenid. v. 52 vgl. mit Choephor. 1049 W.

rere seiner Scenen fordern einen sehr beträchtlichen Aufwand, und er liebt es, den Eindruck kostbarer Ausstattung durch den Gegensatz zu steigern, auch hier dem Vorbilde des Aischylos folgend, der in den Persern die Gattin des Dareios zuerst auf stolzem Wagen in reichstem Schmucke, dann von Trauer gebeugt zu Fuss und ohne Prunk auftreten liess und zum Schluss den Xerxes selbst in zerrissenem Königskleide darstellte. So stellt Euripides der armen zum Heiligthum der Thetis geflüchteten Sclavin Andromache die stolze Herrin Hermione in der protzigen Pracht ererbten Reichthums gegenüber:

147 *κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς*
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων,
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἄπο
150 *δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην,*
ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ . . .

Oder zu der ausgestossenen, einem Bauer vermählten, armselig gekleideten (v. 305) Elektra kommt ihre Mutter vom ganzen Glanz der reichsten Königin umstrahlt, wie die Tochter trotz des Hohnes mit Bitterkeit bemerkt:

966 *καὶ μὴν ὄχοις γε καὶ στολῇ λαμπρύνεται.*

Von Dienern ist sie geleitet (v. 1135) und von köstlich gekleideten troischen Frauen umgeben:

998 *ἔκβητ' ἀπήνης, Τρῳάδες, χειρὸς δ' ἐμῆς*
λάβεσθ' ἵν' ἔξω τοῦδ' ὄχου στήσω πόδα,

wie sie Elektra im Gegensatz zu ihrem eigenen Elend geschildert hatte:

314 *μητὴρ δ' ἐμὴ Φρυγίοισιν ἐν σκευλείμασι*
θρόνῳ κάθηται, πρὸς δ' ἕδραισιν Ἀσίδες
δμωαὶ στατίζουσ', ἃς ἔπερσ' ἐμὸς πατήρ,
Ἰδαῖα φάρη χρυσέαις ἐζευγμέναι
πόρπαισιν . . .

Aehnlich ist der Kunstgriff im Herakles. Zu Beginn des Stückes sitzen die Seinen von Allem entblösst auf dem Altar:

51 *πάντων δὲ χρεῖοι τάσδ' ἕδρας φυλάσσομεν*
σίτων ποτῶν ἐσθῆτος . . .

Als es zum Tode gehen soll, erbittet Megara die Erlaubniss, sich und ihre Kinder schmücken zu dürfen (v. 329, 333) und in dieser Grabespracht — wir kennen sie durch die Ausgrabungen — sieht sie Herakles (v. 526, 548), nicht ahnend, dass sie sich zum Tode durch seine Hand geschmückt haben.

Also auch in euripideischen Stücken waren weder blitzende Geschmeide und besonders prächtige Gewandung noch ausländische Kleidung etwas Seltenes. Liess er doch sogar die Statisten, die die Klytaimestra geleiten, in orientalischen Kleidern mit goldenen Spangen auftreten[14]. Helenas Eunuch im Orestes,

---

[14]) Auch im 4. Jahrhundert wird solche Ueppigkeit noch in Athen gefordert: vgl. Plutarch Phokion c. 19 *καί ποτε θεωμένων καινοὺς τραγῳδοὺς Ἀθηναίων, ὁ μὲν τραγῳδὸς εἰσιέναι μέλλων*

der mit solchem Eclat auf die Bühne springt, war doch selbstverständlich auch durch sein Costüm als Orientale charakterisirt. Und ebenso selbstverständlich ist das für die Chöre der Hekabe, der Troerinnen, der Phoinissen, der Andromeda. Wie die aithiopischen Mädchen in dieser Tragödie gekleidet waren, können wir uns nach der Figur des Aithiopen auf dem Berliner Andromedakrater leicht vorstellen[15]). Demnach glaube ich behaupten zu dürfen, dass auch die Chöre griechischer Weiber und Greise, die so häufig erscheinen, bei der Aufführung nicht den Rock und Mantel getragen haben, den sie sonst auf der Strasse hatten. Auch sie mussten sich vom Publicum, ihre Kleidung sich von der des gewöhnlichen Lebens unterscheiden, sollten sie als Theilnehmer der Tragödie gelten, die in längst vergangener Zeit, an anderem Ort von dahingeschiedenen oder vergöttlichten Wesen gespielt wurde. Das Volk von Athen wollte Aussergewöhnliches, wollte Glanz und Pracht sehen bei seinen Götterfesten. Der langweilige Klassicismus, der nur durch edle Form ohne Farbe, durch klangvolle Verse und tiefe Gedanken ohne äussere Pracht wirken sollte, ist eine Erfindung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, das Alterthum hat ihn nie gekannt, und auch wir sind

---

βασιλίδος πρόσωπον ᾔτει κεκοσμημένας πολλὰς ὀπαδοὺς πολυτελῶς τὸν χορηγόν. Der aber ist nicht mehr so splendid wie seine Vorgänger im 5. Jahrhundert.

[15]) S. die gute Abbildung dieser Figur Arch. Anz. 1893 S. 92.

doch allmählig in Kunst und Wissenschaft über diese krankhafte, blutlose Ausgeburt phantasieloser Theorie hinausgekommen. Nicht zum wenigsten um der Freude des Volkes an prächtigen Festen möglichst Genüge zu leisten, wurde die Choregie eingerichtet, die den Ehrgeiz der Reichen entfesselte. Die Choregen waren nicht bloss bestrebt, die Werke der Dichter — es gab auch damals mässige und schlechte — nach deren Wünschen einzuüben und auszustatten, sie rangen nicht bloss um den eitlen Preis des dionysischen Kranzes und die Ehre, auf einem Siegesdenkmal ihren Namen verewigen zu dürfen; das Ansehen unter den Mitbürgern, die politische Carrière stand auf dem Spiel. Der knickerige Choreg verlor so viel an Einfluss, wie der freigebige gewann. Die römischen Aedilen waren nicht die ersten, die sich die Stimmen des Volkes durch glänzende Ausstattung der Spiele gewannen. Von Männern wie Themistokles, Perikles, Alkibiades wurden gewiss solche Leistungen nicht ohne politische Rücksichten unternommen. Sie verlangten von den Dichtern, dass sie ihnen die Möglichkeit gaben, ihre Volksfreundlichkeit in prächtiger Ausstattung zu zeigen, und gern sind diese darauf eingegangen.

Wollen wir uns ein Bild von den tragischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts machen — das ist doch unsere Aufgabe und sie ist nicht unlösbar — so müssen wir die Vorstellungen von verfratzten Masken, unbehilflich stelzendem Gange, gemeiner Alltagsklei-

dung fortwerfen, so müssen wir uns Orchestra und Bühne erfüllt denken von buntfarbig und prächtig gekleideten Gestalten, von denen keine sich anders als natürlich und würdevoll bewegte. Der weite Tanzplatz und die geräumige Bühne forderten dazu auf und der Ehrgeiz der Choregen ermöglichte es, ausser dem officiellen Personal von 12 und 15 Choreuten und zwei, drei Schauspielern noch andere Leute, oft in beträchtlicher Anzahl, einzuführen theils als Statisten, theils als Nebenchöre. Der Theaterbrauch dieser Zeit, jeder Person, die nicht gerade in dienender Stellung sich befindet, einen Begleiter zu geben [16]), ist zwar in attischer Sitte begründet so gut wie die gleiche Eigenthümlichkeit Shakespeares in der damaligen englischen Mode, aber er entsprach doch auch dem natürlichen Bedürfniss, den weiten Raum zu beleben, zu füllen, damit die Schauspieler sich nicht in ihm verlören. Sicher diente diesem Zwecke und zugleich dem Wunsche, die Könige als solche zu charakterisiren, die grosse Begleitung, mit der z. B. Aischylos in den Hiketiden den König von Argos (v. 182) und nachher auch den Danaos (v. 985) umgeben hat, oder im Agamemnon den Aigisthos

---

[16]) Vgl. Plutarch Phokion c. 19, v. Wilamowitz, Herakles II² S. 6. Wie fest dieser Brauch ist, zeigt Euripides Elektra, wo sogar der arme Bauer von mehreren Dienern begleitet ist (v. 360), und auch seine Scheingattin Elektra (v. 140), so dass man nicht recht einsieht, warum sie denn selbst einen Wasserkrug auf dem Kopfe schleppt (v. 140).

(v. 1650), oder Euripides im Herakles den Lykos (v. 240)[17]), in der Elektra die Klytaimestra (v. 998, 1135). Ganz deutlich aber tritt die Freude an Prachtentfaltung und Entwickelung grösserer Gruppen in den Aufzügen zu Tage, die ein grosser Theil der erhaltenen Tragödien verlangt. Ihren Mittelpunkt pflegt ein Wagen zu bilden, so dass man fast versucht ist, darin einen Nachklang des alten dionysischen Festzuges zu erblicken, der den Gott auf einem Schiffskarren in die Orchestra führte. Fast in jedem Stücke des Aischylos erschien ein stattlicher Zug mit Pferd und Wagen: so der König in den Hiketiden (v. 182 ff.), in den Persern die Mutter des Xerxes (v. 607), in den Sieben die Leichen der feindlichen Brüder (v. 961), Agamemnon im Triumph mit der troischen Beute (v. 783 ff.). Aus Sophokles erwähne ich die flehenden Priester, Jünglinge und Knaben im Oidipus, in den Trachinierinnen den Zug der Gefangenen von Oichalia (v. 240, 305), bei Euripides den Leichenzug der Alkestis (v. 607), den Jagdzug des Hippolytos (v. 54) und als Gegenstück den todtwunden Jüngling auf der Bahre (v. 1345), in den Hiketiden die von Theseus eroberten Leichen der vor Theben gefallenen Helden, in den Troerinnen Andromache mit Astyanax zwischen Beutestücken auf einem Wagen (v. 568 ff.). Ziemlich alle diese Scenen konnten nur wirken, wenn eine beträchtliche Masse ent-

---

[17]) v. 240, vgl. v. Wilamowitz zu v. 268.

wickelt wurde, und dazu bot die Orchestra einen herrlichen Raum. Die Choregen werden nicht gespart haben, bei solchen Gelegenheiten ihre Munificenz zu bethätigen und ihren Reichthum zu zeigen. Erst unter diesen Verhältnissen begreift man recht, was für Opfer diese Leiturgie kostete.

Mit dem Reichthum Athens mussten auch diese Schaustellungen verschwinden oder doch einschrumpfen. Ausserhalb Athens aber sind sie überhaupt schwerlich, wenigstens nicht in solcher Pracht und Fülle gesehen worden. Denn da war kein Wetteifer der Choregen. Die Techniten hatten wie die ganze Aufführung so auch die Ausstattung in ihren Händen und schwerlich war ihre Neigung gross, sich für Pompe in grosse Unkosten zu stürzen, zumal sie bei diesen ihre Kunst gar nicht zu zeigen vermochten. Das Virtuosenthum hat das Volksspiel verdrängt. Vor allem aber war der Schauplatz ein anderer geworden. Die Orchestra war seit Wegfall des scenischen Chors von der Bühne getrennt, nur auf ihrem verhältnissmässig kleinen Raum spielte das Drama. Damit war wie die Nothwendigkeit so auch die Möglichkeit, grössere Massen zu entwickeln, fortgefallen. Erst in ciceronischer Zeit haben die römischen Protzen wieder prachtvolle Aufzüge in die Dramen eingelegt, freilich in ganz anderer Form und in einer Weise, die die rohe Barbarei der Herren der Welt offenbart.



Satyrn und Böcke

von

G. Körte

Auf Wunsch meines Collegen Bethe trage ich in kurzen Worten meine Ansicht über das Costüm des Satyrspiels vor im Anschluss an genauere Angaben über das Capitel II 16 erwähnte, vorstehend in $^1/_2$ der Originalgrösse abgebildete Vasenbild nach meinen Notizen vom 27. Mai 1878. Es ist das Innenbild einer schwarzfigurigen Trinkschale (Dm. 0,22 m), damals in der Sammlung des Herrn Kyros Simos in Theben, welche nach Aussage des Besitzers aus Tanagra stammt. Dargestellt ist ein nach rechts eilender ithyphallischer mit (Pferde-) Schwanz und grossen Bockshörnern ver-

sehener unbärtiger Mann, der in der vorgestreckten Linken eine spitze Amphora trägt und die Rechte, sich umblickend, erhebt. Im Haar ist eine Binde angegeben, die Bedeutung der beiden Ritzlinien auf der Brust ist nicht ganz klar. Da Pan, menschlich gebildet und als Genosse des dionysischen Thiasos, weder auf attischen noch auf böotischen Monumenten des 5. Jahrhunderts bisher nachweisbar ist, so kann nur ein Satyr gemeint sein. Dass thierische Ohren nicht angegeben sind, kann auf Rechnung der Flüchtigkeit der Ausführung gesetzt werden; ob auch die Unbärtigkeit, lasse ich dahingestellt. Die Aussenbilder der Schale zeigen: A. in der Mitte einen nackten Mann zu Pferde nach rechts; voran läuft ein Mann, der, sich umwendend, die Rechte erhebt, während sein linker Arm vorgestreckt und über denselben eine Chlamys geworfen ist. Es folgt dem Reiter ein nackter Mann mit der Chlamys über dem linken Arm, in der Rechten einen Thyrsos; hinter ihm ein springender Ziegenbock. B. Aehnliche Darstellung. Der dem Reiter folgende Mann hält in der erhobenen Linken ein Trinkgefäss, hinter ihm steht auf einer Stele ein Krater mit geschweiften Henkeln. Unter den Henkeln der Schale ist je ein herzförmiges Blatt gezeichnet. Die Ausführung ist überaus flüchtig, Innenzeichnung nur spärlich angegeben (eingeritzt). Zu dem Innenbild habe ich mir noch notirt, dass der Firniss dünn sei und in's Röthliche spiele.

Das Gefäss gehört zu der in Böotien häufigen Classe flüchtiger attischer, oder nach solchen in Böotien nachgeahmter Vasen (s. auch die Funde im Kabirion Mitth. XIII, 413), welche als Ausläufer der schwarzfigurigen Technik kaum über das 5. Jahrhundert hinauf, aber auch nicht unter dasselbe herab zu datiren sind. Manche derselben zeigen eine gewandte, den rothfigurigen Vasen freien Stils gleichartige Zeichnung; so ein andres von mir gebaustes Innenbild einer Schale der Sammlung Kyros Simos, welches einen bärtigen Silen mit grossem Pferdeschwanz, die Leyer spielend, darstellt. Das unsere macht einen entschieden archaischen Eindruck, und es scheint mir nicht wahrscheinlich, dass es jünger sei als die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts; eher möchte man es am Anfang desselben entstanden denken. Somit ist das Innenbild wohl die älteste bekannte Darstellung eines gehörnten Satyrs. Auffällig bleibt, dass derselbe unbärtig ist, und leider lässt sich nicht entscheiden, ob die Vase in Attika oder in Böotien gefertigt ist. Wenn sonach sichere Folgerungen aus dieser Darstellung nicht gezogen werden können, so führt doch m. E. eine unbefangene Würdigung zweier anderer Vasenbilder zu einer von der Loeschcke's (Ath. Mitth. XIX, 22) und Bethe's (oben S. 38) abweichenden Ansicht über die äussere Erscheinung des Satyrchores in Aischylos' Zeit.

Auf dem um 450 (nicht 400, wie Bethe Cap. II 16 irrthümlich angiebt) gefertigten attischen Pandorakrater

des British Museum (Journ. of hell. st. XI, 11) tragen die um einen Flötenbläser im Himation tanzenden Choreuten (natürlich Satyrn, nicht „theils Pane, theils Satyrn", wie A. H. Smith im Texte S. 279 ohne Begründung sagt) einen schmalen Schurz aus Stoff, an welchem der Phallos und ein kurzes (Bocks-) Schwänzchen befestigt sind, und bärtige, dem Bockstypus angenäherte Masken mit grossen Bockshörnern und thierischen (jedoch mehr denen des Pferdes als der Ziege gleichenden und genau ebenso an den Silenen der andern Seite wiederkehrenden) Ohren; ausserdem haben sie deutliche Bockshufe. Auf der rund 50 Jahre später gemalten Neapler Vase (oben Cap. II 13) tragen die Satyrn des Chores denselben Schurz, jedoch, wie deutlich angegeben, aus Bocksfell (nur einer, oben links, hat einen Schurz aus Stoff und der zweite von rechts unten einen gestickten Chiton und Himation), die Schwänze sind länger (eher nach Art der Pferde als der Böcke, wenn auch weit kürzer als die Pferdeschweife der Silene auf den älteren ionischen und attischen Vasen) und die Masken zeigen den bekannten ionischen Silenstypus, ohne Hörner.

Diese beiden Vasenbilder sind die einzigen, welche als urkundliche Zeugnisse für das Costüm des Chores im Satyrspiel in Anspruch genommen werden können[1]).

---

[1]) Es muss nachdrücklich gegen Dümmler betont werden, dass weder die Brygosschale (Mon. d. D. IX, 46) noch verwandte Bilder (O. Jahn, Satyrn und Satyrdrama auf Vasen Philolog. 27

Sie lehren uns, meine ich, unzweideutig, dass auch auf diesem Gebiet eine historische Entwickelung sich vollzogen hat. Auf der älteren Vase sind die Choreuten einfach „Böcke", *τράγοι*; auf der jüngeren ist von dem Bockscharakter nichts übrig geblieben als der Schurz aus Bocksfell. Diesen finden wir etwas verändert auch wieder auf dem pompejanischen Mosaik aus der Casa del poeta tragico[2]), welches zweifellos auf ein griechisches Original zurückgeht.

Die ursprüngliche Bocksnatur der Choreuten beweist schon der Name *Τραγῳδία*; dass sie noch zu Aischylos' Zeit wie Böcke aussahen, lehrt, trotz Loeschcke, das bekannte Fragment (207) des Prometheus *πυρκαεύς* im Verein mit dem Pandorakrater. Ob damals der Chor, wie auf diesem Vasenbilde, mit künstlichen Bockshufen auftrat, lasse ich dahingestellt: möglich ist es gewiss, doch könnte hier auch eine künstlerische Frei-

---

(1868) S. 1 ff., Dümmler, Rhein. Mus. 43 (1888) S. 358 f.) einen nachweisbaren Zusammenhang mit dramatischen Aufführungen zeigen, und dass es demnach unzulässig ist, aus ihnen Schlüsse auf deren Ausstattung zu ziehen.

[2]) Abbildung nach Photographie bei Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas V 1. Nach einer Originalphotographie bemerke ich, dass die vorn auf dem niedrigen Postament liegende Maske des Papposilen sicher nicht Widderhörner hat, wie die Abbildung glauben macht; was dort so aussieht, scheint vielmehr eine Haarlocke zu sein. Ob die Maske, welche der vordere Choreut trägt, oben noch einen Aufsatz hat, ist nicht deutlich; sicher sind nicht Ziegenhörner gemeint, welche nicht so aufsitzen könnten, vielleicht gesträubtes Haar.

heit des Vasenmalers vorliegen. Sicher zeigt schon dieses Vasenbild den Einfluss des den Athenern vertrauten ionischen Silenstypus in den Pferdeohren, welche auf die dorischen Böcke übertragen sind. Gegen Ende des Jahrhunderts hatte nach Ausweis der Neapler Vase der heimische Silenstypus den ursprünglichen Bockstypus aus dem Bühnencostüm ganz verdrängt. Aber eine Erinnerung an diesen letzteren ist in dem, sei es ursprünglichen, sei es erst später eingeführten, Schurz aus Ziegenfell bewahrt[3]). Diesen hat man, wie das pompejanische Mosaik beweist, als ein wesentliches Requisit des Satyrnchors auch später beibehalten, wenn auch in verändertem Schnitt: nicht mehr fest anliegend, sondern lose um die Hüften hängend, denn er diente nun nicht mehr zur Befestigung des Schwanzes und (so dürfen wir annehmen, obwohl dieser Theil auf dem Mosaik nicht zu sehen ist) des Phallos, den man im Satyrspiel wie in der Komödie als zu unanständig schliesslich ganz fortgelassen zu haben scheint.

[3]) Neben diesem Schurz (oder theilweise statt seiner) konnten die Satyrn auch noch andere Gewandung tragen, je nach der Situation, so in Euripides Kyklops (v. 79 f.) ein Ziegenfell um die Schultern als „Knechtsgewand" (s. Loeschcke a. a. O.).

Namen- Sach- und Stellenverzeichniss

Einfache Ziffer bezeichnet Seite,
römische Ziffer mit arabischer zeigt Capitel und Anmerkung an.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.



